

BIBLIOTHEK FÜR KUNST- UND ANTIQUITÄTENSAMMLER 13

ALT-HOLLÄNDISCHE BILDER

VON

W. MARTIN

Berlin
Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co.

Alt-Holländische Bilder

von

PROF. DR. W. MARTIN

Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler

Band 13

Alt-Holländische Bilder

von

PROF. DR. W. MARTIN
Direktor der Kgl. Gemäldegalerie (Mauritshuis) im Haag

Mit 127 Abbildungen



BERLIN W 62
Richard Carl Schmidt & Co.
1918




LIBRARY
NOV 15 1968
UNIVERSITY OF TORONTO

Vorwort.

Es war mein Bestreben, mit diesem Büchlein dem Sammler altholländischer Gemälde einen Leitfaden in die Hand zu geben, worin die hauptsächlichsten prinzipiellen Fragen erörtert sind, die für ihn in Betracht kommen werden. Ein erschöpfendes Handbuch, etwa zum Bestimmen oder Restaurieren alter Bilder, wird aber niemand von dieser Arbeit erwarten können. Sie soll vielmehr nur dem Sammler die so sehr nötige und manchem Schaden vorbeugende erste Orientierung bringen, und ihm zeigen, in welcher Weise etwaige Schwierigkeiten der Sammlertätigkeit zu überwinden sind. Alles übrige aber läßt sich nur praktisch erlernen.

Man kann zwar noch soviel Entzücken und Bewunderung für alte Bilder empfinden, soll aber daneben wenigstens einiges auch von dem wissen, was ihre Bestimmung, Erwerbung und Erhaltung angeht. Auf diese drei Punkte des „Sammelbetriebs" wurde hier das Hauptgewicht verlegt.

Ich habe mich nach Kräften bemüht, das Wesentliche meiner langjährigen praktischen Erfahrungen bei der Konservierung, Beschreibung und käuflichen Vermehrung der Kgl. Gemäldegalerie (Mauritshuis) im Haag, sowie die Resultate des Umgangs mit vielen der besten Spezialkenner und Restauratoren hier zusammenzufassen.

Meinem bewährten wissenschaftlichen Assistenten Dr. Hans Schneider, welcher die Fertigstellung dieses Büchleins wesentlich förderte, gebührt auch an dieser Stelle ein Wort herzlichsten Dankes, sowie auch den vielen Eigentümern von Bildern, welche durch liebenswürdigste Übermittlung von photographischen Aufnahmen das Abbildungsmaterial bereichert haben.

Haag, im Dezember 1917.

W. Martin.

Roßberg'sche Buchdruckerei, Leipzig.

Inhaltsverzeichnis.

I. Was sammle ich?

Der erste Rat, den man dem Sammler von Dingen geben muß, die um der Schönheit willen gemacht sind, ist der, daß er niemals etwas kaufen soll, für dessen Schönheit er nichts fühlt. Wer also die alten holländischen Bilder nicht mag, kaufe sie auch nicht, und wer welche kauft, erwerbe nur solche, die ihn anziehen. Zweitens achte man darauf, daß das, was als alt verkauft wird, es auch wirklich ist. Ferner erwerbe man nur gut erhaltene, nicht verputzte und so wenig wie möglich retuschierte Bilder.

Was ein Sammler kaufen soll, ist schwer zu sagen; denn das hängt nicht allein von seiner Börse ab, sondern ist auch eine Frage des persönlichen Geschmackes. Der eine erwirbt, was er zufällig findet, um es dann mit der Zeit zu einem geschmackvollen Ganzen zu gruppieren. Ein anderer wieder folgt einem vorgenommenen Plan, indem er gewissermaßen programmäßig ankauft und nur ein Ziel im Auge hat: eine Sammlung, worin bestimmte Meister oder Malerschulen in bestimmter Weise vertreten sind. Wer zu sammeln beginnt, der weiß meistens für sich selber dann schon, welchen dieser beiden Wege er einschlagen soll. Immer aber achte man bei der Wahl eines jeden Ankaufs stets zu allererst auf die Schönheit des Objekts. Wer auch selber von seiner Sammlung wirklichen Genuß haben will, der kaufe das, was ihm gefällt, möge ihm auch die Schönheit von vielem anderen wirklich Schönen entgehen. So gibt es ja zahllose Sammler, die z. B. für den großen Reiz holländischer Stilleben kein Gefühl haben, während andere wiederum ausschließlich nur Landschafts- und Genrebilder bevorzugen. Hierüber kann man in einem Handbuch wie diesem nicht auf weitere Einzelheiten eingehen. Wir beschränken uns daher auf die Behandlung einiger weniger Gesichtspunkte allgemeiner Art.

Eine erfreuliche Erscheinung bei der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts ist die Tatsache, daß auch die Werke von Meistern zweiten, oft sogar selbst dritten Ranges, großen Reiz haben können. Denn obwohl ihnen Kraft und Schwung der großen Meister zwar fehlt, eignet ihnen doch das Abgewägtsein im Ton, geschmackvolle Farbenverteilung, große technische Vollkommenheit und genaue Kenntnis der Realität, die sie wiedergeben. Dies alles läßt sie mehr als nur einfache Nachfolger sein und verleiht ihren Werken weit mehr als nur Kuriositätswert.

Goethes bekannte, kürzlich wieder von einem Kollegen[1]) zitierte Worte sind hier zutreffend: „In der Entfernung erfährt man nur von den ersten Künstlern . . ., wenn man aber diesem Sternenhimmel näher tritt und die von der zweiten und dritten Größe nun auch zu flimmern anfangen, und jeder auch als zum ganzen Sternbild gehörend hervortritt, dann wird die Welt weit und die Kunst reich."

Wer altholländische Gemälde in erster Linie um ihrer Schönheit willen sammelt, muß es doch als sein Ideal betrachten, sich auch davon ein Bild zu machen, was die Kunst Hollands im 17. Jahrhundert in dieser Gattung hervorgebracht hat, weil gerade hieran der Schönheitssinn und die hohe künstlerische Kultur dieser Epoche besonders deutlich zu erkennen ist. Man wird also von Rembrandt, Frans Hals oder Jan Vermeer van Delft ebensogut Werke ersten Ranges zu erwerben suchen wie von Jan Steen, Gerard Terborch, Jan van Goyen, Jacob Ruisdael usw. Die Preise sind jedoch leider derart, daß so etwas nur ganz Wenigen, selbst unter den Allerbegütertsten, möglich ist. Werke gewisser Meister sind sehr selten, weil diese wenig produziert haben (z. B. der Delfter Vermeer, Hercules Seghers, Carel Fabritius), oder sie kommen wenig auf den Markt, wie etwa die des Gerard Dou oder Frans van Mieris d. Ält.

Obwohl das Sammeln alter holländischer Bilder niemals eine besonders wohlfeile Liebhaberei sein wird, braucht man aber keines-

---

[1]) Gustav Glück in der Einleitung zum Katalog der Sammlung Dr. Lilienfeld in Wien, 1917.



Abb. 1. Teil der Sammlung Werner Dahl †, Düsseldorf, zur Auktion ausgestellt in den Räumen der Firma Fred. Muller & Co., Amsterdam, Oktober 1905.

wegs etwa mit dem Reichtum eines Altman, Pierpont Morgan, Johnson, Rockefeller oder Widener ausgestattet zu sein, um sich eine schöne Sammlung zu schaffen. Der Grund wurde schon genannt: selbst die Werke von holländischen Meistern zweiten und

dritten Ranges besitzen so viel künstlerischen Reiz, daß man eine Sammlung solcher Bilder — sofern sie von guter Qualität und hier und da durch ein hervorragendes Stück verstärkt ist — ein erstrebenswertes Ziel nennen kann, das nicht nur Befriedigung, sondern in hohem Maße sogar Genuß verheißt. Ich denke hier z. B. an eine Sammlung, wie sie Herr Werner Dahl in Düsseldorf († 1905) besessen hat.[1]) Da hing kein Rembrandt oder Hals, und sein Vermeer war nichts weniger wie einwandfrei. Aber dieser vorzügliche Kenner und leidenschaftliche Sammler besaß sehr interessante und feine Werke von G. ter Borch, Both, Moeyaert, Molijn, Pieter Potter, H. M. Sorgh und daneben sehr schöne Bilder von Dou, Duyster, I. van Ostade, van Goyen, Ravesteyn, v. d. Neer, Steen und de Vlieger.

Eine andere Maxime, die beim Sammeln zu guten Resultaten führen wird, ist: „Non multa, sed multum." Dies geht oft zusammen mit einer Liebhaberei für noch andere Zweige der künstlerischen Produktion. Man denke z. B. an die Sammlung W. Gumprecht † in Berlin (versteigert 1918). Dort fand man neben einem schönen de Vlieger, einem männlichen Bildnis vom Meister von Flémalle und einem vorzüglichen kleinen Porträt von Frans Hals hispanomaureske Teller, alte deutsche Plastik (Riemenschneider) usw.

Dies bringt uns von selber auf die Frage: vertragen sich die altholländischen Bilder mit anderer Kunst? Ganz gewiß. Denn es ist dies lediglich eine Sache geschmackvoller Anordnung. Ich kenne Sammlungen, wo sie mitten zwischen italienischen Bildern und Skulpturen hängen, oder andere, wo Werke moderner Meister wie Vincent van Gogh und Degouve de Nunques mit im selben Raum gruppiert sind. Und in so mancher Sammlung in Holland hängen alte Meister mitten unter Werken der Haager Schule des 19. Jahrhunderts. In der National-Galerie in London findet man sogar

[1]) Catalogue des tableaux anciens ... Werner Dahl à Dusseldorf, vente 17. octobre 1905 à Amsterdam, chez Frederik Muller et Cie. Vgl. auch Abb. 1, Teil der Sammlung Werner Dahl †, Düsseldorf, zur Auktion ausgestellt in den Räumen der Firma Fred. Muller & Co., Amsterdam, Oktober 1905.

einige Werke von Jacob Maris und seinen Zeitgenossen mitten zwischen Meisterstücken des 17. Jahrhunderts.[1])

Altholländische Bilder eignen sich für ganz verschiedene Innenräume. Ich sah sie ebenso geschmackvoll mit italienischen wie mit holländischen oder französischen Möbeln zu einem harmonischen Ganzen gruppiert. Durch Mangel an gutem Geschmack kann ja alles verdorben werden und gewisse Extreme werden sich natürlich niemals vereinigen lassen: ein ernster Rembrandt in einem kleinen Damenboudoir voll mit den Schnörkeleien eines modernen Louis XV-Geschmackes ist ebensogut ein Unding, wie wenn man ein luftiges modernes Bild in einen holländischen Innenraum des streng kalvinistischen frühen 17. Jahrhunderts hängen wollte.

Außer mit verschiedenen Möbelarten gehen die altholländischen Bilder auch mit allerhand plastischen Werken, Porzellan,[2]) Fayencen, Gobelins usw. vorzüglich zusammen. Das findet seine Erklärung darin, daß wirkliche Meisterwerke der holländischen Malerei niemals pompös sind und sich nicht aufdrängen. Ihr schöner ruhiger Ton, ihr harmonisches Kolorit und ihre gemessene Würde tragen sehr dazu bei, daß sie — mit ihren beinah für jede Stelle passenden Formaten — sich vorzugsweise dazu eignen, daß man sie überall in seiner Umgebung anbringen kann, wie sie ja auch schon die alten Holländer allerorts um sich hatten. So kann also auch das Sammeln solcher Werke nur Ruhe und Genuß von edelster Art verschaffen.

---

[1]) Dies geschah seinerzeit auf Anregung von Herrn J. C. J. Drucker, der u. a. auch durch seine großen Schenkungen ans Amsterdamer Reichsmuseum bekannt ist.

[2]) Als eine sehr schöne Kombination von altholländischen Bildern mit Porzellan nennen wir z. B. die Sammlung von Herrn Max Flersheim in Paris.

II. Wie sammle ich?

A. Die Selbstbetätigung des Sammlers.

Wie erwirbt man sich seine Bilder? — Für Geld ist ja vieles, sehr vieles zu haben, nur nicht Kennerblick und wahre Liebe für Kunst. Ein geschmackvolles Ganzes, eine Sammlung, die feinen Kunstsinn verrät, kann also in keiner anderen Weise zustande kommen, als durch persönliche Erfahrung des Sammlers selber. Natürlich wird er sich dabei auch von Kennern und Händlern raten, aber doch niemals seine Sammlung nur durch diese allein zusammenbringen lassen; denn dann wäre sie nicht das Ergebnis seines eigenen Schaffens und Kunstsinnes, sondern ausschließlich seines Geldes. Wer wirklichen Genuß an seinen Bildern haben will, darf der Schönheit im eigenen Hause nicht als völlig Fremder gegenübertreten. Sonst kaufe er lieber anderes wie Kunstwerke.

Die erfreulichste und zudem meist praktische Art des Sammelns fand ich immer diejenige, wobei der Sammler hauptsächlich seinen eigenen Augen folgt, es gleichzeitig aber niemals versäumt, so viel wie möglich den Meinungsaustausch mit anderen zu pflegen, die gleichviel oder schon mehr Erfahrung wie er besitzen. Denn gerade dieser Meinungsaustausch der Sammler untereinander oder mit Kennern (d. h. Händlern, Experten, Museumsbeamten usw.) ist eine der anziehendsten und gleichzeitig meist lehrreichen Seiten des Sammlerwesens.

Jeder Anfänger kennt sicherlich einen oder mehrere zuverlässige Personen aus diesen Kreisen. Ihrer Leitung vertraue er sich zuerst einigermaßen an, vergesse aber dabei nicht, schon von Anfang an möglichst selbständig zu kaufen. Er wird dann — unvermeidlich — damit beginnen, Fehler zu machen, aber gerade dadurch wird er lernen. Ich bin überzeugt, daß ein Sammler überall in Kenner-

kreisen auf das weitgehendste Entgegenkommen zählen kann, wenn man doch sieht, daß es ihm ernst ist und er auf guten Rat hören will. Wieviele wollen das ja niemals!

Daneben ist dann aber auch bei einem angehenden Sammler das Selbststudium unerläßlich; er muß mit eigenen Augen sehen lernen. Das geschieht am besten durch Reisen und das Besuchen der Museen. Die bei dieser Gelegenheit gekauften Kataloge und Photographien helfen ihm, das Gesehene sich daheim wieder lebendig vor Augen zu halten und die auswärtigen Eindrücke zu verarbeiten. Nicht minder lehrreich ist die Besichtigung von Ausstellungen und das Besuchen von Auktionen.

So geschult wird man allmählich gefeit gegen die unerlaubten Tricks im Kunsthandel, gegen Fälschungen und all die vielen gefährlichen Klippen einer Sammlerlaufbahn. Und speziell auch ist die Möglichkeit, betrogen zu werden, d. h. zu teure, kranke, verputzte, falsch getaufte oder sogar gefälschte Bilder anzukaufen für den selbstunterrichteten Sammler viel kleiner, als für denjenigen, der ohne jegliche eigene Erfahrung seinen Entschluß einzig auf die Katalogbenennung und Herkunft eines Bildes abstellt.

Jeder Sammler, der wirklich von ganzem Herzen bei der Sache ist, kann — es sei nochmals betont — überzeugt sein, daß er sowohl den Museumsbeamten und Kennern, wie auch den anständigen Händlern jederzeit willkommen ist. Denn alle lernen sie ja von einander, genießen zusammen und beschützen sich auch gegenseitig vor den stets drohenden Gefahren von seiten skrupelloser Spekulanten. Solche Menschen haben ja schon von jeher so manchem Sammler Unsummen entlockt und ihm dafür ganz wertlose Stücke geliefert.

Zwischendurch sei hier eben — als große Warnung, keineswegs aber als entmutigendes oder gar abschreckendes Beispiel — die eigentümliche Geschichte erzählt, welchen „Läuterungsprozeß" der bekannte amerikanische Sammler P. A. B. Widener († 1915) durchzumachen hatte. Erst von schlechten Leuten ausgebeutet, dann aber ehrlich beraten, ist er zu seinem wundervollen Kunstbesitz gekommen.

„Widener ließ zwei Prachtkataloge seiner Sammlung erscheinen, den ersten 1900, den zweiten kurz vor seinem Tode. Vom letzteren ist aber nur noch der erste Band, der die vlämischen und holländischen Gemälde enthält, herausgekommen.

Der erste Katalog war an sich schon ein Kunstwerk: alle Bilder sind in Heliogravüren auf schwerem japanischen Papier reproduziert. Aber schon alsbald nach seinem Erscheinen ergab sich, daß er ungeeignet sei, da sich sofort daraus ersehen ließ, wie schlimm Widener von gewissenlosen Händlern hintergangen worden war. Zahllose Bilder erwiesen sich als moderne Fälschungen, deren Farbe noch kaum trocken war; andere stellten sich als Kopien heraus; noch andere ‚Meisterwerke‘ waren von Schülern gemalt.

Nun sind aber die Amerikaner, auch wenn sie selber keine Kennerschaft besitzen, doch schlau genug, um sofort zu merken, falls sie die Betrogenen sind. Wenn ihre Schätze in allen Büchern über Kunst totgeschwiegen werden, oder sachverständige Besucher immer wieder über dieselben Bilder kein einziges lobendes Wort zum Besitzer sagen, während er sie herumführt, dann schöpfen sie Argwohn. Sie erkundigen sich, schreiben den Autoren Briefe und fragen: wie kommt es, daß meine Rembrandts, Constables oder Delfter Vermeers nicht in Ihre grundlegenden Bücher über diese Meister aufgenommen sind, worin Sie doch alle Werke dieser Künstler aufzuführen oder abzubilden behaupten? Wenn dann die Autoren rund heraus ihre Meinung sagen und antworten: das Original Ihres Constable hängt bei Pierpont Morgan, dasjenige Ihres Rembrandt bei einem der Rothschilds in Paris, und alle Ihre Vermeers sind nicht einmal einen Blick wert, — dann gehen diesem Sammler plötzlich die Augen auf, und sie beginnen auch an der Echtheit ihrer übrigen Schätze zu zweifeln.

Als richtiger Amerikaner hat nun aber Widener keineswegs den Mut verloren, als er die Entdeckung machen mußte, daß er an Personen, die bisher sein vollstes Vertrauen genossen hatten und wie Kinder des Hauses bei ihm ein und ausgegangen waren, Millionen für falsche oder minderwertige Bilder bezahlt hatte. Trotz seiner mehr als 70 Jahre setzte er mit fester Hand das Messer an seine

Sammlung. Alles, was der Kritik nicht standgehalten, wurde entfernt und Neues angekauft; nun aber von zuverlässigen Händlern und nur noch altberühmte und bekannte Bilder. Von den 83 holländischen und flämischen Stücken, die der Prachtkatalog von 1900 verzeichnet, finden sich im neuen nur noch 23 wieder. Alle sogenannten Memlings, Cappelles, Cuyps, van Dycks, Rembrandts, Metsus, Potters, Ruisdaels, Vermeers, die der Kritik zum Opfer gefallen waren, wurden entfernt und durch Stücke von beinahe ausschließlich allererstem Rang ersetzt. Nun zählt die Sammlung nicht weniger als fünf Bilder von Frans Hals, drei von Hobbema, sieben von A. van Dyck, sowie zehn von Rembrandt und daneben je eins bis zwei Prachtstücke von beinahe allen anderen Großmeistern der holländischen Schule."[1])

Zusammenfassend läßt sich also sagen, daß ein Sammler zwar weder ein Händler noch ein Kunstgelehrter zu werden oder zu sein braucht. Aber es kann ihm nur zum Nutzen seiner Sammlung gereichen, wenn er bis zu gewissem Grade nicht nur fachwissenschaftlich auf der Höhe ist, sondern auch über den Handel mit Kunstwerken sowie die Methoden zu ihrer Erhaltung und Pflege etwas Bescheid weiß. Auf diese drei Gesichtspunkte ist in diesem Büchlein besonderer Nachdruck gelegt worden. Dabei wird natürlich keineswegs der Anspruch erhoben, dem Sammler damit all dies beibringen zu wollen, sondern lediglich angestrebt, ihn über Fragen zu unterrichten, denen er beim Sammeln holländischer Bilder des 17. Jahrhunderts täglich begegnet.

B. Das Bestimmen von Bildern.

Die erste und wichtigste Frage, vor die ein Sammler immer wieder gestellt wird, ist die, ob ein Kunstwerk auch echt ist, d. h. ob es auch wirklich von dem Meister herrührt, dem es zugeschrieben wird. Zur Beantwortung dieser Frage wird der Fragesteller meistens wohl auf das Urteil eines Kenners verwiesen werden, d. h. eines Spezialisten, der besonders eingehende Studien über eine ganz bestimmte Gruppe von Künstlern gemacht hat. Bei andern Leuten

[1]) Nieuwe Rotterdamsche Courant, 13. Nov. 1915.

wiederum, die sich dann mehr oder weniger verächtlich und ablehnend über Kenner, Gelehrte, Spezialisten und ihre Fächer auslassen, wird der Sammler auf diese Frage nur mitleidigem Achselzucken begegnen.

Allerlei Vorkommnisse der letzten Jahre haben das ihre dazu beigetragen, um das Vertrauen in „Bestimmungen von Experten" und den Glauben an denjenigen Teil der Kunstwissenschaft, den man Stilkritik nennt, etwas zu erschüttern. Und doch wird ein jeder, der sich nur einmal Rechenschaft davon gibt, was gerade die Stilkritik im letzten halben Jahrhundert zustande gebracht hat, unumwunden zugeben müssen, wie viel ihr die Kunstgeschichte zu verdanken hat. Ohne ihr Zutun würden in zahlreichen Fällen noch stets Verwirrung und Phantasie herrschen, wo jetzt Klarheit und Sicherheit besteht.

Um z. B. Rembrandt zu nennen, braucht man nur das, was Smith, Dutuit oder Vosmaer in ihren Oeuvreverzeichnissen für Werke seiner Hand hielten, mit dem zu vergleichen, was heute dafür gilt, um einen gewaltigen Fortschritt festzustellen, wenn auch niemand behaupten wird, daß das endgültige Resultat schon erreicht sei. Um aus weiteren zahllosen Beispielen nur eines zu nennen, vergleiche man etwa Bürgers bekannten Aufsatz über den Delfter Vermeer in der Gazette des Beaux Arts von 1866. Er hat dort diesen Künstler gewissermaßen aufs neue entdeckt, ihm dabei aber viel zu viel zugeschrieben (u. a. Bilder des J. Vermeer von Haarlem). Und dagegen dann den bereinigten, ganz kritischen Katalog der Werke Vermeers, wie ihn Hofstede de Groot im ersten Band seiner „Kritischen Verzeichnisse" (1907) und in seinem Vermeer und Fabritius gewidmeten Photogravüre-Prachtwerk zusammengestellt hat. Welch ein Unterschied!

Kurz gesagt: es läßt sich ein enormer Fortschritt feststellen; und wenn man z. B. auch eine Streitfrage, wie diejenige nach dem Meister des Porträts der Elisabeth Bas (Amsterdam, Reichsmuseum)[1]) näher untersucht, kommt man zum Schluß, daß die Ursache der beiden einander gerade entgegengesetzten Lösungen keineswegs in einem

[1]) Die Zuschreibung an Rembrandt stützt sich auf eine Tradition, die jedoch nicht sehr alt zu sein scheint. Eine Signatur ist nicht vor-

Mangel an Kenntnis und gutem Blick bei den Sachverständigen liegt. Die Schuld trägt vielmehr das Fehlen hinreichenden Vergleichsmaterials, mit dem gearbeitet werden könnte, und die Verschiedenheit in der Art der Anwendung dieser unzulänglichen Mittel. Was eigentlich nur Hypothese ist, wird durch den Verfechter der Echtheit mit derselben Hartnäckigkeit als feststehende Tatsache behauptet, mit der sie sein Gegner als unannehmbar verwirft. Bei vielen solcher Fragen gehen die einen von der Voraussetzung aus, daß das fragliche Bild echt ist, es sei denn, das Gegenteil werde nachgewiesen, während andere hingegen davor zurückschrecken, sich für die Echtheit zu bekennen, wenn nicht unantastbare Beweise dafür vorhanden sind. Die eine Partei will also — mit anderen Worten — die Namensbezeichnung nur ändern, wenn sie muß, die andere will aber lieber nicht benennen, es sei denn richtig.

Bei solcher Sachlage lohnt es sich also schon, die Methoden zum Bestimmen altholländischer Bilder eingehend zu betrachten und mit einigen Beispielen aus der Praxis zu illustrieren.

Wir unterscheiden hierbei zuerst diejenige Tätigkeit, die im Feststellen dessen beruht, was ein oder mehrere Maler (allenfalls ein Restaurator) an einem Bild getan haben. Dies beruht, wie wir später noch sehen werden, auf einer ähnlichen Methodik wie die Graphologie. Die in dieser Weise erlangten Ergebnisse werden gesichtet, systematisch geordnet und mit den auf historischem Wege gewonnenen Resultaten kombiniert.

Man stellt z. B. mittels Stilkritik fest, daß ein Bild aus dem 17. Jahrhundert, holländisch um 1640 und unter dem Einfluß Rembrandts gemalt ist. Obendrein findet man auf dem Bilde eine Signatur des G. Flinck. Die historische Wissenschaft hat nun aber nicht nur Lebensbeschreibungen dieses Flinck zutage gefördert, sondern auch eine Anzahl Aktenstücke, die sich auf sein Leben be-

---

handen. Die Technik ist derart, daß der eine Teil der Spezialisten sie als von derjenigen Rembrandts abweichend bezeichnet, während der andere Teil diese Verschiedenheiten für nicht so bedeutend ansieht, um die Zuschreibung an einen andern Meister (Ferd. Bol) zu rechtfertigen. Vgl. „Oud Holland" 1911 S. 193 und 1912 S. 74, 82, 174, 183.

ziehen, in den Archiven gefunden, während auch sein Lehrlingsverhältnis zu Rembrandt feststeht. In diesem Falle ergibt sich also mit vollkommener Sicherheit die Übereinstimmung von stilkritischer Determinierung und historischer Forschung.

Aber auch ohne die Künstlersignatur hätte sich die Urheberschaft feststellen lassen; nämlich durch Vergleich mit bezeichneten Werken desselben Meisters, oder dadurch, daß sich z. B. aus der Herkunft des Bildes ergibt, daß es von Flinck gemalt ist.

Reparaturen, Übermalungen usw. sind für ein geübtes Auge ebenso gut erkennbar, wie z. B. ein Antiquar sehen kann, wenn ein Stück Porzellan geflickt ist. Wenn ein Gemälde das Werk zweier oder mehrerer Hände ist, läßt sich das ja auch in den allermeisten Fällen erkennen. So kann doch selbst ein Laie bei dem bekannten Zyklus im Louvre, den Rubens für Maria von Medici gemalt hat, die „Hände“ der verschiedenen Gehilfen erkennen. Oder wo etwa Rubens und der Sammet-Brueghel, oder Brueghel und Rotterhammer miteinander gearbeitet haben, lassen sich die von einem jeden von ihnen gemalten Partien ebenso gut auseinanderhalten, wie etwa in dem Bilde, wo Dou die Figuren, Berchem den Hund und die Landschaft gemacht hat (Amsterdam, Reichsmuseum).

Auch in diesen und ähnlichen Fällen sind die Ergebnisse der historischen Forschung dafür da, um zu beweisen, daß der Stilkritiker richtig gesehen hat.

Sobald einmal der Maler eines jeden Gemäldes bekannt wäre, würde diese Funktion der Stilkritik, die ja eigentlich nur eine Vorbereitung für das kunsthistorische Studium ist, dem sie das Material liefert, aufhören zu bestehen.

Nunmehr erst kommt das Vergleichen der Bilder untereinander im Hinblick auf Komposition, Zeichnung, Farbe, Technik usw., dergestalt, daß sich daraus die Entwicklung einzelner Maler oder Künstlergruppen rekonstruieren, die wechselweisen Einflüsse usw. feststellen lassen. Auch hierbei muß immer wieder der Zusammenhang mit dem historischen Tatsachenmaterial beachtet und gewahrt werden.

Dies sei mit einem Beispiel verdeutlicht: es gibt Gemälde des Jan Miense Molenaer, die starken Einfluß von Frans Hals verraten;

so das 1628 datierte Bild beim Freiherrn von Heyl in Worms (Abb. 2). Noch stärkeren Einfluß des Frans zeigen Bilder mit nur einer Figur (Abb. 3 und 4). Beim Betrachten der datierten Bilder unseres Meisters ergibt sich weiterhin, daß er z. B. in „den fünf Sinnen“ von 1637 (Haag, Mauritshuis, Abb. 5) über eine flotte Technik verfügt,



Abb. 2. J. M. Molenaer, Das Frühstück. Sammlung Freiherr v. Heyl, Worms.

die noch unter dem Einfluß von Hals und Brouwer steht. In einem großen Familienbild aus demselben Jahr (Amsterdam, Jhr. W. H. van Loon, Abb. 6 und 7) verwendet er jedoch eine Technik, die den unmittelbaren Einfluß des Amsterdamer Bildnismalers Dirck Santvoort zu erkennen gibt; ja, man kann sogar noch genauer sagen, von dessen um 1634 gemaltem Familienporträt des Bürgermeisters Dirck Bas Jacobsz (Reichsmuseum, Abb. 8). Aus den historischen Tatsachen ergibt sich nun, daß Molenaer tatsächlich etwa ums Jahr 1636 nach Amsterdam übergesiedelt ist.

Ein anderes, derselben Einflußsphäre entnommenes Beispiel ist die Abhängigkeit der Kunst der Judith Leyster von der des Frans



Abb. 3. J. M. Molenaer, Junger Trinker. Sammlung Porgès, Paris.

Hals. Man vergleiche nur z. B. die Abb. 9 und 10. Was stilkritischer Vergleich vermuten läßt, wird auch in diesem Fall durch historische Tatsachen bestätigt.[1])

---

[1]) Vgl. Hofstede de Groot im Jahrb. d. Kgl. Pr. Kunstsammlungen 1893.

Wir kommen nun zum Kern unserer Auseinandersetzung, nämich zur theoretischen Analyse der stilkritischen Hilfsmittel, die zur Determinierung eines Bildes zu Gebote stehen. Hierzu sei im voraus



Abb. 4. Frans Hals d. Ält., Singender Knabe, Berlin.

bemerkt, daß es bestimmt möglich ist, auf diesem Wege zu unantastbar sichern Resultaten zu gelangen. Man kann nämlich — wie schon oben angedeutet — ausschließlich nach der Malweise urteilend ganz verschiedene, sogar unbezeichnete Gemälde zu einer Gruppe vereinigen und dann nach dem Namen des Malers suchen. So wurden z. B. einige Bilder (in Braunschweig, Wien, Pommersfelden, Florenz

usw.) zusammengestellt.[1]) Sie sind alle von einem Holländer um 1640 bis 1650 gemalt worden. Seit Jahren sucht man seinen Namen ausfindig zu machen und nennt ihn eben vorläufig den „Pseudo-van de Venne", weil seine Bilder früher gelegentlich auch dem Adriaen van de Venne zugeschrieben worden waren (Abb. 11 und 12). In



Abb. 5. J. M. Molenaer, Das Gehör. Haag, Mauritshuis.

ähnlicher Weise kennt man eine Gruppe von Bildern, die das Werk eines Meisters ungefähr derselben Zeit sind und wovon einige die Bezeichnung J S tragen, weshalb sie gelegentlich mit Jan Steen in Verbindung gebracht worden sind. Auch hier herrscht vollste Sicherheit, daß all diese Stücke von einem, vielleicht deutschen Monogrammisten J S herrühren, dessen Namen einstweilen noch niemand kennt (Abb. 13 und 14).

---

[1]) Vgl. u. a. Th. v. Frimmel, Blätter für Gemäldekunde II (1906) S. 98—100.



Abb. 6. J. M. Molenaer, Familienfest. Sammlung van Loon, Amsterdam.



Abb. 7. J. M. Molenaer, Familienfest. Teilstück. Sammlung van Loon, Amsterdam.

Aus dem Umstand also, daß sich derartige Ergebnisse erzielen lassen, folgt theoretisch, daß, selbst wenn keiner der alten Meister seine Bilder bezeichnet hätte, und man nicht eine einzige historische



Abb. 8. D. D. Santvoort, Familie des Bürgermeisters Bas. Amsterdam, Reichsmuseum.

Tatsache kennen würde, sich doch durch stilistische Sichtung ein großer Teil der holländischen Kunstgeschichte sehr wohl rekonstruieren ließe. Zum Glück war es aber bei den Malern Brauch, ihre Werke mit einer Namensbezeichnung zu versehen. Einige



Abb. 9. Judith Leyster, Der Trinker. Amsterdam.

fügen auch die Jahreszahl bei; vereinzelt finden wir sogar ein genaues Datum angegeben.[1]) Das Signieren der Bilder war im 17. Jahrhundert geradezu allgemein üblich. Vielleicht erklärt sich dies daraus, daß eine Signatur vor dem Richter als Echtheitsbeweis galt und die Nachahmung derselben als beweisend bei einer Fäl-

[1]) So z. B. auf vielen Bildern des Pieter Saenredam. Vgl. das Abbildungswerk von Dr. C. Hofstede de Groot über diesen Meister.



Abb. 10. Judith Leyster, Fröhliches Paar. Sammlung Baron v. Schlichting †, Paris.

schung. So wissen wir z. B. aus Antwerpen, daß der dortige Tier- und Stillebenmaler Jan Fyt, dessen Bilder viel imitiert wurden, den Kunsthändler Frans Wiericx anklagte, weil er ein Gemälde als Werk des Fyt verkauft habe, das dieser überhaupt nie gemalt hatte. Das



Abb. 11. Pseudo-van de Venne, Leiermann. Wien.

Gericht wies jedoch die Klage ab, weil das Bild nicht bezeichnet gewesen war.[1]) Für Holland ist bisher kein derartiges gerichtliches Urteil bekannt; es ist aber wohl anzunehmen, daß hier dieselben Auffassungen Geltung hatten und von Einfluß auf das zunehmende Bezeichnen der Bilder und das Nachmachen der Signaturen waren.



Abb. 12. Pseudo-van de Venne, Zigeuner. Braunschweig.

Ein weiterer günstiger Umstand ist der, daß eine ganze Anzahl von Gemälden bereits während oder kurz nach ihrem Entstehen in Inventaren, notariellen Akten, Briefen und andern historischen Stücken erwähnt werden. Bisweilen ist auch die ganze Geschichte eines Bildes genau bekannt, oder die Urheberschaft durch das Vorhandensein von Studien und Skizzen unzweifelhaft festgestellt.

[1]) Vgl. Floerke, Studien zur niederl. Kunst- und Kulturgeschichte, München 1905, S. 204 Anm. 214.



Abb. 13. Monogrammist J. S., Alter Mann. Braunschweig.

So sind z. B. zwei notarielle Erklärungen von Personen erhalten geblieben, die für Rembrandts Nachtwache Modell gestanden haben. Zudem läßt sich die Geschichte dieses Bildes bis zu seiner Entstehung zurückverfolgen. Dasselbe ist bei Rembrandts Anatomie und den Staalmeistern der Fall, wofür überdies noch Originalskizzen vorhanden sind. Als weiteres Beispiel bilden wir hier Rembrandts



Abb. 14. Monogrammist J. S., Alte Frau. Wien.

berühmten Anslo von 1641 (Berlin, Abb. 15) ab und daneben die ausführliche, voll bezeichnete und 1640 datierte Licht- und Situations-Vorstudie in der Sammlung Edmond de Rothschild in Paris (Hofstede de Groot Nr. 816, Abb. 16).

Es bedarf keines weiteren Beweises, daß auch auf diese Art die Echtheit eines Gemäldes nachgewiesen werden kann.

Fassen wir das bisher Gesagte zusammen, so lassen sich dreierlei Arten zum Bestimmen von Gemälden unterscheiden: erstens durch die Signaturen, zweitens durch historische Kenntnisse und Tat-



Abb. 15. Rembrandt, Der Prediger Anslo und eine Frau. Berlin.

sachen und drittens durch stilkritisches Zusammenordnen in Gruppen.

Die Wissenschaft ist, soweit möglich, bemüht, um für jedes Bild den Beweis nach all diesen drei Kategorien zu leisten. Schon in verschiedenen Fällen, wo ein Bild nur infolge stilistischer Analyse einem bestimmten Meister zugewiesen worden war, sind dann nachträglich die historischen Beweisstücke für die Richtigkeit der gemachten Zuschreibung herausgekommen. So hat z. B. Hofstede

de Groot seiner Zeit erklärt, der Maler eines als Pieter de Hooch geltenden Bildes im Städelschen Kunst-Institut zu Frankfurt a. M.

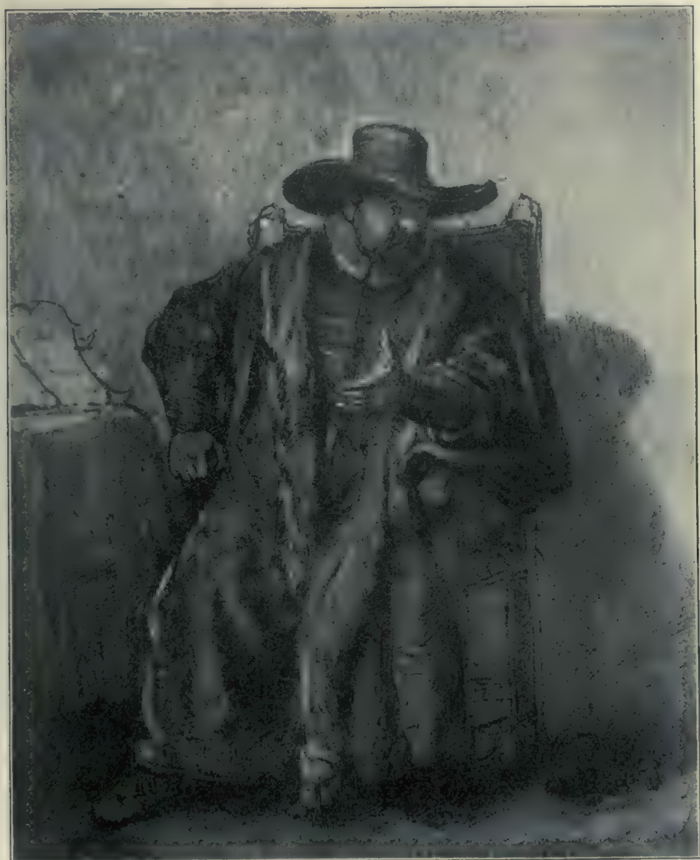


Abb. 16. Rembrandt, Zeichnung für den Anslo. Paris, Sammlung Edm. de Rothschild.

(Abb. 17, vgl. auch Abb. 18) müsse ein gewisser Pieter Janßens sein.[1]) Tatsächlich fanden sich dann später nicht nur Reste von dessen Signatur, sondern es ergab sich auch, daß dasselbe Gemälde

[1]) Oud Holland IX, 1891 S. 266 ff.

noch im Jahre 1835 als „Janson" verkauft worden war. Als A. Bredius in einem Gemälde, das als Eglon van der Neer ging (Abb. 19). die Hand Jan Vermeers van Delft erkannt hatte, mußte jeder Kenner dieser auf stilkritischem Wege erfolgten Zuschreibung bei-



Abb. 17. P. Janssens, Holländischer Innenraum. Frankfurt a. M.

pflichten. Nur wenige Eigenbrödler zweifelten, wie immer, an der Richtigkeit dieser „Taufe". Aber auch diese konnten alsbald zum Schweigen gebracht werden, da sich herausstellte, daß das bewußte Bild, eine Allegorie des Glaubens, bereits 1699, 1718, 1735 und 1749 als Werk Vermeers auf Auktionen verkauft worden war. Zudem kommen Gegenstände auf dem Gemälde vor, die laut dem Nachlaß-inventar des Meisters zu seiner Einrichtung gehört haben, so z. B. das Goldleder, das in der rechten Ecke einen Teil der Wand bedeckt.[1])

[1]) Oud Holland III, 1885 S. 219.

Ein anderes typisches Beispiel bildet das Gemälde, welches auf einer Ausstellung von Hofstede de Groot als Werk des Hercules Seghers erkannt wurde, da es ihn an dessen Radierungen erinnerte. Aus dem Rahmen genommen, erwies es sich als an dem vom Rahmen



Abb. 18. P. de Hooch, Mutterfreuden. Amsterdam.

überdeckten Rande mit dem vollen Namen Seghers bezeichnet (Haag, Sammlung Hofstede de Groot).

Zum Schluß führen wir noch ein Beispiel aus unserer eigenen Praxis an. Auf einem großen „van der Merck“ bezeichneten und 1643 datierten Familienbildnis (Abb. 20) war die Landschaft ganz augenscheinlich von van Goyen gemalt. Dessen Signatur war aber auf dem Bilde nicht zu entdecken und andere Fälle von einem Zusammenarbeiten dieser beiden Meister waren uns nicht bekannt.



Abb. 19. J. Vermeer v. Delft, Allegorie des Glaubens. Haag, Sammlung Bredius.

Beim Studium der Fachliteratur[1]) ergab sich jedoch, daß 1666 ein Pastetenbäcker erklärt hatte, er habe einige Jahre zuvor seinem

[1]) Oud Holland XIV, 1896 S. 124.

Bruder zwei Bilder geliehen, die beide von van der Merck und van Goyen gemalt worden waren. Das auf stilkritischem Wege festgestellte Zusammenarbeiten ließ sich also auch mit historischem Tatsachenmaterial nachweisen.[1])

Endlich sei noch an das Bild mit der „Verschwörung des Claudius Civilis“ erinnert (Stockholm, Nationalmuseum). Die Urheberschaft



Abb. 20. van der Merck u. van Goyen, Familiengruppe. 1914 im Brüsseler Kunsthandel.

Rembrandts steht nicht allein infolge stilkritischer Bestimmung fest, sondern auch durch seine vier Vorzeichnungen (München, Kupferstichkabinett), woraus sich zudem erkennen läßt, daß das Gemälde ursprünglich viel größer war und ein ganz anderes Format hatte. Daraus ist dann wiederum abzuleiten, daß es mit einem Bilde identisch sein muß, welches die Amsterdamer Bürgermeister 1661 zum Schmuck des Rathauses bei Rembrandt bestellt hatten,

---

[1]) Vgl. meinen Aufsatz in der Festschrift für A. Bredius, 1915.



Abb. 21. Jacob Ruisdael, Wasserfall. London, Wallace Museum.



Abb. 22. Alte Kopie nach J. Ruisdael.

das aber nicht nach dem Sinn der Auftraggeber ausgefallen war.[1])

Als nächstes hätten wir nun darzulegen, wieweit die eben besprochenen historischen und stilkritischen Indizien und Tatsachen zur Bilderbestimmung volle Zuverlässigkeit besitzen.

Von den historischen gilt im allgemeinen, daß ihre Verläßlichkeit in gleicher Weise geprüft werden muß, wie in anderen Gebieten auch. Bringen sie einen brauchbaren Beweis, dann ist dies das schönste Resultat, das man erreichen kann. In unserm Fall liegt eine Quelle von Gefahren besonders darin, wenn die Möglichkeit besteht, daß ein Bild untergeschoben, d. h. das Original durch eine Kopie ersetzt worden ist. Die Kritik wird also in jedem einzelnen Falle erst nachzuprüfen haben, ob ein früher schon erwähntes Werk auch wirklich mit demjenigen identisch ist, das man vor sich hat, oder ob von einem bestimmten Moment an eine Kopie den Stammbaum des Originals zu führen übernommen hat.

Ein dafür besonders charakteristisches Beispiel kennen wir anläßlich der Auktion der seiner Zeit berühmten Leidener Sammlung De la Court (1766). Verschiedene echte Bilder daraus sind inzwischen in bekannte Museen gelangt und werden dort von männiglich mit Recht als große Meisterwerke bewundert. Auf der Auktion wurden aber auch einige Kopien als Originale verkauft. Dr. Overvoorde erzählt uns das Folgende darüber[2]): „Es ist recht interessant, festzustellen, wie bereits im 18. Jahrhundert mit den Zuschreibungen der Bilder umgesprungen wurde. Nicht nur waren von verschiedenen Gemälden Kopien im Umlauf, sondern sie wurden sogar von großen Sammlern, bisweilen gegen besseres Wissen, als Originale gezeigt. Besonders wenn das Original bereits nach dem Ausland verkauft war, scheint die Versuchung stark gewesen zu sein, eine gute Kopie für das Original auszugeben. So schreibt derjenige, welcher 1749 das Verzeichnis der Sammlung De la Court zusammenstellte, bei

---

[1]) Vgl. Bode Nr. 520 und den wichtigen Aufsatz von de Roever in Oud Holland X, 1892 S. 137 ff.

[2]) Mr. Dr. J. C. Overvoorde im „Leidsch Jaarboekje“ 1908.

einer von W. van Mieris nach F. van Mieris gemachten Kopie, das Original sei schon gute 60 Jahre im Ausland, ‚weshalb er eben die Kopie für ein Original lancieren lasse'. Und so kann es uns auch nicht wundern, daß bei der Auktion, wo ja die Zuschreibung eines Bildes das Resultat sehr beeinflussen kann, dieser schöne Brauch in Übung gekommen war. Der Versteigerungskatalog führt nicht weniger wie vier Kopien als Originale auf, obwohl die Unrichtigkeit solcher Angaben den Bearbeitern desselben wohl bekannt gewesen sein muß. Sie geben selber an, von den Notizen im Besitz der Familie Kenntnis genommen zu haben."

Daß sich derartige Fälle auch heutzutage gerade noch so ereignen, ist leider nur allzu wahr. Vor wenig Jahren schwebte in London ein Prozeß, bei dem es um eine alte Kopie nach Ruisdael (Abb. 22) ging, die, geschmückt mit einem Teil des Stammbaums ihres im Wallace-Museum hängenden Originals (Abb. 21) verkauft worden war. Es sei auch an folgenden gewissenlosen Streich eines Händlers erinnert, der ein berühmtes Gemälde für sehr hohen Preis auf einer Versteigerung erworben hatte. Einige Jahre später verkaufte er „dasselbe" mit nicht allzu großem Gewinnst an einen bekannten Sammler. Nach Jahren entdeckte er dann „ein zweites Exemplar" desselben Bildes. Die beigezogenen Sachverständigen konnten nach eingehender Prüfung nicht anders, als dieses Stück für echt zu erklären. So war es dann möglich, es für einen sehr hohen Preis zu verkaufen. — Der gemeine Trick des Händlers ist nun der gewesen, daß er eine Kopie nach dem echten Bild hatte anfertigen lassen, die er als Original verkaufte; dieses aber schließlich, nachdem er es jahrelang vor jedermann versteckt gehalten, als eine eben erst entdeckte Wiederholung auf den Markt brachte. Dies konnte mit um so größerer Aussicht auf Erfolg geschehen, als ja das bewußte Stück in der Tat echt war, und es deshalb kein Sachverständiger angezweifelt hatte. Die ganze Sache kam dann anläßlich einer Ausstellung ans Licht, wohin die Kopie als Original eingesandt und dann durch die Kenner entlarvt wurde. Dies ereignete sich aber erst, nachdem inzwischen der bewußte Händler das Zeitliche gesegnet hatte.

Zum Glück passieren solche Fälle nicht allzu oft, denn die Stilkritik ist im allgemeinen soweit gekommen, um rechtzeitig Lunte zu riechen, wenn derartige Gefahren drohen. Abgesehen von solcher Fälschung der Herkunft eines Bildes mittels Unterschiebung kann man also die historischen Beweismittel zur Bestimmung eines Gemäldes im allgemeinen als sehr geeignet bezeichnen.

Die Signaturen haben, wie schon erwähnt, in der Regel als feste Grundlage für die Anschauung zu gelten, daß ein Gemälde echt sei; da man ja unter dem Begriff Signatur zum wenigsten zu verstehen gewohnt ist, daß der Künstler, der sie anbringt, damit die Verantwortlichkeit für das betreffende Werk auf sich nimmt. Eine echte Namensinschrift auf einem Bilde bedeutet also in den allermeisten Fällen, daß derjenige, der sie angebracht hat, auch der Maler ist. Sollte dies nicht der Fall sein (was sich fast immer auf stilkritischem Wege ausmachen läßt), dann ist das vom Meister selbst signierte Gemälde doch bestimmt unter seinen Augen entstanden und hat dieser gewollt, daß es als sein Werk betrachtet werden solle.

Das Finden einer Signatur gibt in den allermeisten Fällen den Ausschlag bei der Zuschreibung des Gemäldes an einen bestimmten Meister. Ein gutes Beispiel ist das prachtvolle Bildnis eines Knaben in grau, das 1913 aus der Sammlung Steengracht ins Mauritshuis im Haag gekommen ist (Abb. 23). In Schulterhöhe, rechts im Schatten, findet sich darauf die Signatur des Rembrandtschülers Jacob Adriaenszoon Backer und die Jahreszahl 1634. Dennoch glaubten einige Leute, daß das Bild ein Werk des Thomas de Keyser sein müsse; nach ihrer Ansicht wäre der Name Backer dann eben derjenige des dargestellten Knaben; denn daß die Bezeichnung ebenso alt wie das Gemälde selber ist, läßt sich nicht bezweifeln. Da jedoch das Wort „Backer“ sehr vorsichtig im Schatten verborgen angebracht ist, hat diese Annahme als völlig ausgeschlossen zu gelten; denn es war allgemein üblich, den Namen des Porträtierten nebst Jahreszahl und Altersangabe, welche hier fehlt, sehr deutlich ins Auge springend anzubringen. Der Name kann also nichts anderes sein, als eine Künstlerinschrift. Da nun von Backer noch andere prächtige Bilder bekannt sind (wenn deren Schönheit auch nicht



Abb. 23. Jacob Backer, Der Knabe in Grau. Haag, Mauritshuis.

so außergewöhnlich ist, wie diejenige dieses Knabenporträts), so kann also in diesem Fall auf nichts anderes als die Urheberschaft

dieses Meisters geschlossen werden, der hier eben unter starkem Einfluß von Thomas de Keysers Technik steht. Daß dieser Künstler etwa mitgeholfen oder selber auch an dem Bildnis gemalt hätte, davon kann hier gar keine Rede sein: die Malweise läßt sich so deutlich verfolgen und ist zudem so dünn, daß sich Striche von einer andern Hand sofort verraten würden.[1]) In einem Falle wie diesem gilt also die Signatur bis zu gewissem Grade mehr als die Stilkritik, und das mit Recht.

Dabei sei aber ein Vorbehalt gemacht: im allgemeinen durfte im 17. Jahrhundert ein Lehrling seine Gemälde nicht signieren, und oft setzte dann der Lehrmeister seinen Namen auf das Werk des Schülers. Als Beispiel hiefür sei z. B. an die Signaturen auf manchem Miereveltt erinnert, den nicht er, sondern einer seiner Schüler oder Gehilfen gemalt hat und der aber doch als sein Werk, d. h. als aus seinem Atelier stammend, verkauft wurde. Die Bezeichnung bedeutet dann nichts anderes, als daß sich der Meister für das Bild verantwortlich erklärt.

Das gleiche tut ein Künstler, der das Werk eines anderen beendet und seinen eigenen Namen darauf setzt. Auch hiefür kennt die Geschichte der holländischen Malerei Beispiele. Das treffendste dürfte wohl der künstlerische Nachlaß des Adriaen van Ostade bilden, der auf seinen Schüler und Nachfolger Cornelis Dusart überging. Dieser hat eine Reihe unvollendeter Ostades fertig gemalt und mit seiner eigenen Namensinschrift versehen. Zum Teil hatte er fast gar nichts mehr an einem solchen Stücke zu tun, so daß es trotz der echten Dusartsignatur ein Ostade geblieben und kein Dusart geworden ist.

Daß endlich ein berühmter Künstler aus Mitleiden das Gemälde eines weniger bekannten Freundes etwas übergeht und dann selbst signiert, um es für jenen besser verkäuflich zu machen, ist für das 17. Jahrhundert ebenso gut denkbar wie heutzutage. Auch in einem solchen Fall verbürgt also die Signatur keineswegs völlige Eigenhändigkeit. Ebensowenig geschieht das übrigens bei großen

[1]) Vgl. meinen Aufsatz im Bulletin v. d. Ned. Oudheidk. Bond, 1915.

Kompositionen, wofür sich gewisse Meister öfters dermaßen der Hilfe von Schülern zu bedienen pflegten, daß in den Bestellungskontrakten besondere Abmachungen getroffen werden mußten. Wurde diese Mitarbeit zugestanden, dann war oft auch bestimmt, wie weit sie gehen durfte.

Es leuchtet nun ohne weiteres ein, daß schon in Fällen wie den zuletzt erwähnten, derjenige Zweig der Stilkritik zugezogen werden muß, der dem Unterscheidenlernen der verschiedenen „Hände“ dient, die an der Ausführung eines Gemäldes beteiligt gewesen sind.

Während bei den meisten der oben angeführten Fälle der wissenschaftlich geschulte Historiker — bei der Entscheidung über die Echtheit von Signaturen sogar der Chemiker — die richtige Bestimmung geben kann, wird bei Frage nach der Malweise eines Bildes nur derjenige die rechte Antwort zu geben wissen, der nach dieser Richtung hin gut beschlagen ist.

Scheinbar ist dieser Weg, um zur Wahrheit zu gelangen, ein sehr wenig sicherer. Die Erfahrung hat aber doch deutlich gezeigt, daß gerade das Gegenteil wahr ist.

Wer sich zur Stilkritik berufen fühlt, bemerkt schon bald, ob er auch wirklich die Gabe dafür hat, sich ihrer in richtiger Weise zu bedienen. Sofern jemand einen guten „Blick“ hat, d. h. ein scharfes Auge, um Form, Linie und Farbe sich zu merken und in sich aufzunehmen, sofern er dann auch diese Eigenschaft durch stetige Übung und spezielles Studium fortwährend weiter entwickelt, dann hat er ja ununterbrochen Gelegenheit, um die Richtigkeit seiner stilkritischen Erkenntnis in all den Fällen an sich selbst zu überprüfen, wo später die Richtigkeit seines Blickes durch das Finden von Signaturen oder historischen Beweismomenten bewiesen wird. Ich erinnere mich noch lebhaft der Freude, die ein Anfänger bei seiner Entdeckung hatte, daß die Marinelandschaft auf dem Hintergrund eines von Ferd. Bol gemalten Bildnisses von Willem van de Velde stammen müsse. Wie er dann seine Wahrnehmung im Museumskatalog bestätigt fand, war das eine große Ermutigung für ihn, um auf dem eingeschlagenen Wege weiter zu schreiten.

Wie sich die Richtigkeit von Zuschreibungen, die auf stilkriti-

schem Wege erfolgt sind, dann durch spätere historische Funde herausgestellt hat, sei noch an einigen typischen Beispielen erläutert. Sehr bekannt ist, wie W. v. Bode, ausschließlich gestützt auf Folgerungen, die sich ihm aus Veränderungen in Rembrandts Malweise



Abb. 24. Esaias van de Velde, Winterlandschaft. Haag, Mauritshuis.

ergeben hatten, nachwies,[1]) daß dieser Meister ein Jahr später von Leiden nach Amsterdam übergesiedelt sei, als man bis dahin gewöhnlich annahm. Spätere Archivfunde erbrachten den Beweis für die Richtigkeit von Bodes Blick.

Derselbe Kenner folgerte, gleichfalls nur aus stilkritischen Indizien, daß Adriaen Brouwer seine Lehrzeit nicht in Flandern, sondern in Holland verbracht haben müsse. Auch dafür haben später die Archivfunde von Bredius den strikten Beweis gebracht.

[1]) Rembrandts früheste Tätigkeit, in „Die Graphischen Künste“ 1881.

Der bekannte Sammler Werner Dahl († 1905) in Düsseldorf war durch stilkritischen Vergleich zur Überzeugung gekommen, ein Gemälde, das als Salomon Ruysdael in der Kopenhagener Galerie hing, müsse von Jacob van Mosscher sein. Als man das Bild aus dem Rahmen genommen hatte, stand auf dem von diesem überdeckten Rand die Signatur Mosschers. Auf einem Bilde, das im Budapester Museum Verboom zugeschrieben war, entdeckte man bei eingehender Untersuchung richtig die Signatur des Gillis Rombouts, nach-



Abb. 25. Jan van Goyen, Winterlandschaft. Sammlung Eugène Max, Paris.

dem es Hofstede de Groot als von diesem Meister stammend erkannt hatte.

Zahllose weitere Beispiele ließen sich mit Leichtigkeit beibringen. Nur eines sei noch genannt, wo mehrere Spezialisten ganz unabhängig voneinander dieselbe Zuschreibung machten. Das Gemälde von Cornelis de Man im Berliner Museum (Depot, Nr. 796) wurde von Waagen, Bredius und Hofstede de Groot als Werk dieses Malers erkannt, ohne daß der eine von der Meinung des andern Kunde gehabt hätte.

Die Richtigkeit der Methode wird also sozusagen täglich aufs neue bewiesen. In welcher Weise sie in der Praxis angewendet werden muß, ist aber nicht so ganz einfach auseinanderzusetzen.

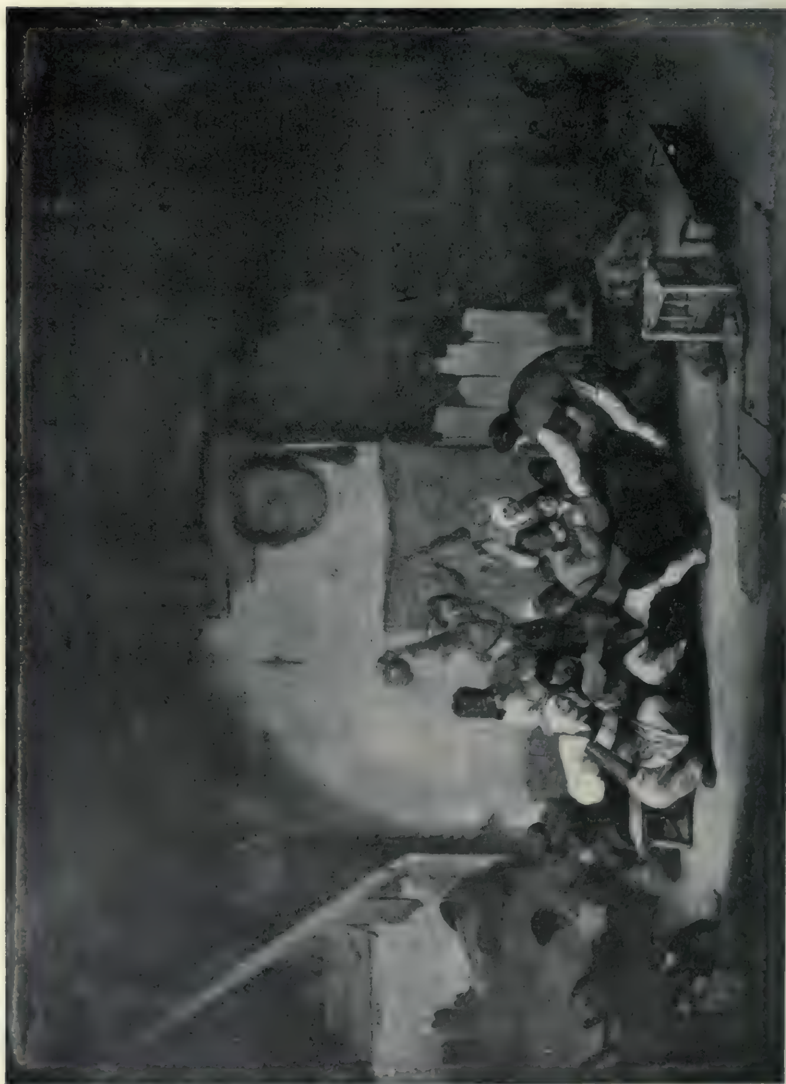


Abb. 26. A. van Ostade, Bauernfest. Haag, Mauritshuis.

Kurz gesagt gehe man etwa so vor: Man besehe sich die Gemälde ganz genau und merke sich, bis zu den allerkleinsten Einzelheiten, sorgfältig die Eigentümlichkeiten eines jeden Malers und die unterscheidenden Merkmale zwischen den Großmeistern und ihren Nachfolgern. So hatte z. B. Salomon Ruysdael eine ganz bestimmte, von niemand anders angewandte Manier, wie er die gerade über



Abb. 27. Victoryns, Trinkende Bauern. Maarssen, Sammlung Köhler.

dem Horizont befindlichen Partien des Himmels anzulegen pflegte. Daran erkennt man ihn ebenso schnell wie etwa Willem van de Velde d. J. an den Figürchen und der Takkelage oder Jan Vermeer van Delft an seiner eigentümlichen nicht näher zu beschreibenden Malweise; nicht zu beschreiben deshalb, weil sich das, ebenso wie bei kleinen Unterschieden in Geruch und Geschmack, nicht ausdrücken oder einer andern Person verdeutlichen, sondern nur durch jedermann selber wahrnehmen läßt. Denn dies gilt ja auch — in übertragener Bedeutung — für Gemälde, wo das Erkennen und Feststellen technischer Verschiedenheiten ebenso sicher zu positiven Resultaten

führt, wie das bei Sinneswahrnehmungen der Fall ist. Sehr zu Recht wird hier übrigens auch mit dem verglichen, was der Kaufmann „Warenkenntnis" nennt. Gerade so gut wie der Tabaks- oder Kaffeekenner infolge natürlicher Veranlagung und großer Übung die allerfeinsten Nuancen zu unterscheiden imstande ist, soll



Abb. 28. N. Maes, Badende Knaben. Paris, Samml. Baron v. Schlichting †.

das der Bilderexperte auf seinem Gebiet auch sein, sofern er über genügende positive Anhaltspunkte verfügt.

Besondere Schwierigkeiten bieten sich nur dann, wenn es die Grenzen festzustellen gilt in Fällen, wo die Technik eines Meisters in diejenige eines andern gewissermaßen übergeht, oder die Kunst ein und desselben Meisters so große technische Veränderungen durchgemacht hat, daß dieser sich selber nicht mehr gleichsieht. So sind z. B. frühe Bilder des Jan van Goyen ganz in der Art des Esaias van de Velde gemalt (Abb. 24 und 25), oder lassen sich gewisse Landschaften von Hobbema nur mit Mühe von solchen Jacob



Abb. 29. N. Maes, Kuchenbäckerin. Früher Sammlung Steengracht.

van Ruisdaels unterscheiden. Bei Nicolaes Maes weichen die Werke seiner Frühzeit so stark von denen aus späteren Jahren ab, daß man früher annahm, es müsse zwei verschiedene Maler dieses Namens gegeben haben. Sehr schwierig lassen sich z. B. auch Jacob van Ruisdael und einige seiner Nachfolger auseinander halten. So gehen des öfteren etwa Bilder von Cornelis Vroom, Guilliam du Bois und Gerrit van Hees unter Ruisdaels Namen.

Da die Untersuchungsmethode fortwährend an Genauigkeit zunimmt, zeigt sich immer mehr, daß das, was man bisher für das Werk ein und desselben Meisters in seinen verschiedenen Qualitäten und Stilphasen hielt, die Arbeit mehr als eines Malers sein müsse. Dadurch war es auch möglich, zahlreiche Stücke aus dem Oeuvre der Großmeister auszuscheiden und dem wirklichen Urheber wieder zurückzugeben. So wurde z. B. nachgewiesen, daß — wie bereits oben (vgl. dazu Abb. 17 und 18) erwähnt — ein gewisser P. Janssens Elinga ein sehr verdienstlicher Nachfolger des Pieter de Hooch gewesen ist; daraufhin stellte sich denn auch mancher sog. Pieter de Hooch als ein Werk des Janssens heraus. Daß von den vielen dem Adriaen van Ostade zugeschriebenen Bildern eine Anzahl von der Hand des Victoryns sind, hat noch W. K. Freise († 1916) ebenso glücklich wie zutreffend festgestellt.[1]) Bildnisse von Luttichuys gehen zuweilen als von Terborch, Bilder von Ludolf de Jongh als die des Aelbert Cuyp, oder solche von Sorgh als diejenigen Brekelenkams. Viele Gemälde des Frans Hals oder Jan Steen, die für diese Meister als nicht gut genug gelten können, sind wohl das Werk ihrer Söhne. Ferner wissen wir z. B., daß van Duynen die Fischstilleben des van Beyeren nachgeahmt hat. In einem ähnlichen Verhältnis zueinander standen Lodewijck und Bartholomäus van der Helst, J. v. Streeck und W. Kalff, Huchtenburgh und Wouwermans, Dusart und A. van Ostade, Dou und van Spreeuwen; ferner auch Molenaer und Leyster oder Lievens, Bol und Flinck einerseits zu Hals oder Rembrandt andererseits usw.

---

[1]) Monatshefte für Kunstwissenschaft III 1910 S. 324 ff. — Vgl. Abb. 26 und 27.

Die Unterschiede zwischen all diesen Malern und ihren Nachahmern sind jedoch nur durch eigenes selbständiges Sehen zu erlernen. Zwar weiß man in vielen Fällen, daß Nachahmer existieren, kennt aber oft ihre Namen noch nicht, während man in andern Fällen wieder nur deren Bestehen vermutet. Daher ist ein noch subtileres Forschen, ein noch schärferes Auseinanderhaltenkönnen nötig. Die Skepsis nimmt immer mehr zu, weil man zur Überzeugung gekommen ist, daß hier schließlich nur der Zweifel zur endlichen Sicherheit führen kann. Dies zeitigt dann allerdings oft wieder Hyperkritik, die aber doch eine gute Seite hat, nämlich die, daß sie durch ihr Revisionsbedürfnis wunde Stellen aufdeckt und zur Entgegnung auf Grund erneuter Untersuchungen anreizt.

Echt bezeichnete oder durch ihre Herkunft sicher zu bestimmende Bilder bleiben hier natürlich außer Diskussion; ebenso die, welche in ihrer Technik und ganzen Anlage so charakteristisch sind, daß kein Zweifel über ihre Zuschreibung aufkommen kann. Würde man z. B. auch die schon erwähnten historischen Beweise dafür nicht haben, daß die „Allegorie des Glaubens“ vom Delfter Vermeer (Haag) [Abb. 19] schon im 17. und 18. Jahrhundert als sein Werk verkauft worden ist, so müßte das Bild — es ist nicht bezeichnet — infolge seiner charakteristischen Malweise eben doch ein unbestreitbar echtes Werk dieses Meisters genannt werden. Kurzum, es gibt eine Unmenge von unsignierten Gemälden, deren Technik so vollkommen mit derjenigen von bezeichneten oder durch historische Tatsachen belegten übereinstimmt, daß jeder Zweifel beim Feststellen des betreffenden Malers ausgeschlossen ist.

Bisweilen helfen auch andere gemeinsame Merkmale auf den richtigen Weg. So war z. B. das hierbei abgebildete Stück mit badenden Knaben (Abb. 28) ein großes Rätsel, bis sich herausstellte, daß dieselben Jungen und derselbe Hund auch auf der „Kuchenbäckerin“ des Nicolaes Maes (Abb. 29) vorkommen. Zudem ergibt sich aus der technischen Behandlung, daß sie nicht von einem Landschaftsmaler gemacht sein können, und verrät die Art, wie die Figuren beleuchtet sind, den Maler von Innenräumen. All dies, sowie die Wiedergabe einer Ruine aus der Umgegend von

Dordrecht im Hintergrund des Bildes wies auf den Dordrechter Figurenmaler Maes. Ihm wird denn auch das Bild nun mit Recht zugeschrieben.[1])

Die Zahl derjenigen Bilder, die ausschließlich auf Grund ihrer charakteristischen Eigenschaften mit Sicherheit einem bestimmten Maler zugeschrieben werden, ist — selbst in den Museen — eine große. Die meisten Galeriedirektionen setzen eine Ehre darein, solche



Abb. 30. Isaack Koedyck, Tobias und der Engel.

Gemälde so gut es nur möglich ist zu bestimmen, so daß denn auch in den wichtigsten Museen die allermeisten Stücke allmählich richtig benannt worden sind.

Außer der soeben besprochenen großen Gruppe sorgfältig determinierter Gemälde, bleiben aber noch zahllose andere Bilder übrig, bei denen man nicht so sicher vorgehen kann.

Vor allem gibt es da eine Menge Bilder, die man mit dem besten Willen nicht bestimmen oder in eine Gruppe anonymer Stücke wird unterbringen können, weil sie stilistisch mit keinem andern Werk zusammengehen, das sich irgendwie klassifizieren ließe. Wäre

[1]) Vgl. meinen Aufsatz in Monatshefte f. Kunstwissenschaft 1911 S. 440.

z. B. das große Bild von Koedyck, Tobias mit dem Engel (Abb. 30), das ich vor einigen Jahren im Haag fand, nicht bezeichnet gewesen,



Abb. 31. Isaack Koedyck, Naschender Knabe. Früher Sammlung Delaroff, St. Petersburg.

dann würde wohl niemals irgend jemand auf den wahren Urheber geraten haben; es sei denn, man hätte vielleicht einmal einen historischen Beweis dafür gefunden. Von Koedyck kannte man damals noch nur ganz feine, in der Art Dous gemalte kleine Bild-

chen (wie z. B. der Nüsse naschende Knabe, Abb. 31), während dies ein großes, sehr breit gemaltes Stück ist.[1])

Zu der großen Masse von Gemälden, die wohl niemals auf einen Meister bestimmt werden können, gehören ferner alle diejenigen, die zu wenig charakteristische Merkmale aufweisen. Man denke sich etwa, daß fünf Schüler alle nach demselben Modellkopf malen und



Abb. 32. Jozef Israëls, Federzeichnung.

der Lehrer jedem etwas dabei hineinkorrigiert. Wer soll nun jemals später, außer den Beteiligten selber, noch genau sagen können, wer jede dieser Studien gemacht hat. Es sei denn, daß einer schon als Lehrling durchaus eigenartig gemalt hätte. So wäre z. B. der Umstand erklärlich, daß man vom Delfter Vermeer kein Werk vor seinem 24., von Frans Hals sogar keines vor seinem 35. Lebensjahre kennt.

Auch können Bilder eines sonst bekannten Meisters noch unvollendet, in einem Zustand von „Charakterlosigkeit“, liegen bleiben, so daß sich später einmal über sie nichts anderes aussagen lassen wird, als daß sie in die Richtung dieses Malers gehören.

---

[1]) Oud Holland XXVII, 1909 S. 1 ff.

Große Schwierigkeiten sind auch dann zu überwinden, wenn es Schöpfungen ein und desselben Meisters zu identifizieren gilt, die aber in ganz verschiedenem Tempo gemacht sind. Fänden wir z. B. eine sehr schnell gemachte Studie von Pieter de Hooch, so



Abb. 33. Jozef Israëls, Gezeichnete Studie.

wäre sie, sofern sie nicht signiert ist, für uns wohl kaum als von ihm stammend zu erkennen. Vielleicht würden wir sie als sein Werk vermuten, beweisen könnten wir das aber wohl niemals. Als schlagendes Beispiel vergleiche man die beiden Zeichnungen von Jozef Israëls, eine flüchtige, aus dem Kopf gemachte Kritzelei (Abb. 32) und eine sorgfältige Naturstudie (Abb. 33). Lägen in diesem Fall nicht bestimmte historische Beweise vor, so käme man nie über ein bloßes Vermuten hinaus, daß auch die flüchtige Zeichnung wirklich vom selben Meister herrühre.

Aber es gibt in dieser Hinsicht noch andere Klippen und Fallstricke. Einmal sind es die Werke von Schülern und Nachfolgern,

dann diejenigen der Kopisten und Fälscher, endlich die Übermalungen sogenannter „Restauratoren".

Durch systematische Untersuchung hat sich herausgestellt, daß



Abb. 34. Frans Hals d. Ält., Lachender Junge mit Glas. Großh. Museum. Schwerin.

es auch in Holland während des 17. Jahrhunderts als Regel gelten kann, daß ein Schüler damit beginnt, der Nachfolger seines Lehrmeisters zu sein, ja es sogar öfters auch bleibt. Nur die sehr ausgeprägten Individualitäten unter den Jüngern wußten sich alsbald von einer Gefolgschaft freizumachen. Die übrigen aber trachteten

ihrem Meister in jeder Hinsicht nachzukommen. Diejenigen, die es hierin am weitesten zu bringen wußten, gehen auf die denkbar



Abb. 35. Frans Hals d. Jüngere? Singende Knaben. Privatbesitz.

kleinsten Kleinigkeiten der Malweise ihres Lehrers ein. Ohne weiteres ist klar, wie schwer nun für den Kritiker die Feststellung werden muß, ob ein Gemälde vom Lehrer in einem schwachen Moment gemalt oder ob es ein besonders geglücktes Werk des Schülers oder Nachfolgers ist.

Wo nicht, wie etwa bei Judith Leyster oder Pieter Janssens, Signaturen oder historische Beweismomente den Weg ebnen helfen, ist diese Unterscheidung nur schwer oder überhaupt nicht zu machen. Das einzige Mittel ist hier fortwährendes Mißtrauen und stetes Wiedervergleichen mit authentischen Werken der Lehrmeister.

Vielleicht die aktuellste Reihe von einschlägigen Beispielen dürften die Werke des Frans Hals bieten (vgl. Abb. 34 und 35). Bei den ihm zugeschriebenen Studien mit Kinderköpfchen sind wenigstens zwei verschiedene „Hände" zu unterscheiden. Die eine wird wohl dem Vater, die andere dem Sohn Frans Hals angehören. Auch die Hals-Nachahmungen der Judith Leyster, etwa ihre Bildnisse stehender Personen, werden noch öfters vorbehaltslos und ganz in guten Treuen als Arbeiten von Frans Hals verkauft.

Und doch wäre hier eine Lösung denkbar. Ich meine nicht so sehr das Bestreben, um herauszufinden, ob vielleicht weniger gute Exemplare durch die Art ihrer Farben oder die Zurüstung des Holzes auf eine andere Herkunft wie das Atelier von Hals hinweisen, sondern ich denke, ob nicht in jedem einzelnen Falle gefragt werden kann: arbeitete der Maler hier ganz nach der Natur oder schwebte ihm in Gedanken ein bestimmtes Vorbild seines Lehrers vor, oder hat er sich direkt an eine gemalte Vorlage gehalten?

In vielen Fällen ist auf diese Weise schon eine sichere Feststellung geglückt. Denn öfters ergibt sich, daß ein Nachfolger versucht hat, bestimmte Partien in derselben Folge der Pinselstriche und mit gleichbreiten Pinseln zu malen. Oder es zeigt sich, daß verschiedene Einzelheiten (vor allem dort, wo es aufs Konstruktive ankommt) nicht begriffen und also undeutlich oder mißverstanden wiedergegeben sind. Daran erkennt man etwa alte Kopien nach Rembrandt, der ja z. B. schon 1639 von Jacob Koninck kopiert wurde.

Handelt es sich nicht um breit gemalte Stücke, sondern z. B. um bedächtig ausgeführte Genrebilder oder Landschaften, so ist die Sache leichter. Denn dann verraten sich Schüler oder Nachfolger fast durchweg sogleich, da es ihnen an Kraft zu fehlen pflegt. Und das

muß sich gerade hier um so stärker geltend machen, wo sie die Natur durch die Technik und Kompositionsweise ihres Lehrmeisters sehen. Was sich beim Vergleich beglaubigter Werke von Lehrern und Schülern (etwa bei Rembrandt — Bol — Flinck — Backer oder bei B. v. d. Helst—Lod. v. d. Helst—A. v. d. Tempel) ergibt, führt, auf andere Meister angewandt, bisweilen zu sehr erwünschten Unterscheidungen. So z. B. bei Jan Steen und seinen Nachfolgern, oder bei Netscher und seinen Kopisten.

Besondere Beachtung verdienen jene Fälle, wo ein Schüler, der zu einem noch ungen Großmeister in die Lehre kommt, in der Art desselben zu malen beginnt und sein ganzes Leben auch damit fortfährt. Dabei bildet er dann Geist und Technik der frühen Werke seines Lehrers weiter aus und gelangt bisweilen sogar zu sehr guten Resultaten. Diese begreifliche, aber doch sehr eigentümliche Erscheinung zeigt sich bei dem schon erwähnten Victoryns, der seiner Lebtag in der Art der Frühwerke des Adriaen van Ostade malte.

Sehr viel Mühe macht es auch, wenn man die Hand derjenigen Mitarbeiter erkennen will, die auf demselben Gemälde mit dem Hauptmeister zusammen nach bestem Können sich dessen Malweise anpaßten. Da muß wiederum von schon bekannten Tatsachen ausgegangen werden, an denen man sich übt. So wissen wir z. B., daß die sog. „magere Kompagnie", offiziell die Korporalschaft von Hauptmann Reynier Reael und Leutnant Cornelis Michielsz Blaeuw, im Amsterdamer Reichsmuseum zwar von Frans Hals entworfen und begonnen, aber dann von Pieter Codde vollendet worden ist. Er hat sich alle Mühe gegeben, um Hals möglichst ähnlich zu sein. Dennoch sind aber bei scharfem Zusehen deutlich hier und da die verschiedenen „Hände" zu unterscheiden, während es sich aber in andern Partien wieder nicht ausmachen läßt, ob sie von Hals oder Codde gemalt sind.

Ferner wissen wir z. B., daß der Bildnismaler Jan de Baen die Hintergründe und Gewandpartien auf seinen Porträts öfters durch Jan Vollevens ausführen ließ;[1]) daß Frans van Ommeren bei Ferdi-

[1]) van Gool, Nieuwe Schouburg der Nederlantsche Kunstschilders en Schilderessen, 1750, I S. 90.



Abb. 36. J. van Huysum, Blumen.



Abb. 37. Moderne Nachahmung eines alten Blumenstückes.

nand Bol Gehilfe war,[1]) daß Jan Baptist Weenix bisweilen dem Berchem half,[2]) daß Huchtenburg seine eigenen Bilder kopierte oder kopieren ließ und dann selber retuschierte.[3])

[1]) Oud Holland VI 1888 S. 71.

[2]) Jacob Campo Weyerman, Levensbeschrijvingen der Nederlandsche Konst-Schilders en Konst-Schilderessen, 1729, II S. 195.

[3]) van Gool, a. a. O. II S. 412.

Hält man sich dergleichen stets vor Augen, so kommt man schließlich durch eigene Übung beim Unterscheiden und Erkennen von Bildern und ihren Urhebern sehr schön vorwärts.

Unsere bisherigen Betrachtungen müßten aber als unvollständig bezeichnet werden, wenn wir all die Kopisten- und Fälscherkniffe mit Stillschweigen übergehen wollten, die ja schon so manchem einen üblen Streich gespielt haben. Jeder richtige Kenner alter Bilder muß damit ebensogut vertraut sein, wie der Kriminalist mit den verschiedenen Verbrechertricks.

Leicht läßt sich alles entlarven, was auf ein Stück Leinwand oder Holz gemalt ist, welches aus einer späteren Zeit datiert als derjenigen, in welcher der Maler gelebt hat, den der Fälscher nachahmen wollte. Zudem ist das Vorkommen eines anderen Materials, als dasjenige, was von einem bestimmten Meister stets gebraucht wird, bereits verdächtig. Ebenso natürlich und selbstverständlich wie etwa ein Bild von Schalcken auf Kupfer ist, ebenso verdächtig ist im Prinzip ein auf dieses Material gemalter Jan Steen. Weitere feste Unterlagen für die Datierung eines Bildes oder etwa für das Erkennen einer Kopie des 18. Jahrhunderts nach einem Original aus dem 17. ergeben sich für den, der die nötige „Warenkenntnis" besitzt, auch aus der Art des Malgrundes oder der Sprungbildung (Craquelure), aus den durch das Alter eines Bildes hervorgerufenen Farbveränderungen und noch andern ähnlichen Merkmalen.

Gleichfalls unschwer lassen sich solche Kopien erkennen, die nach Bildern gemacht sind, deren alter Firnis gelb oder braun geworden ist. Der Kopist, welcher die derart vergilbten wärmeren und also nicht die ursprünglichen Farben wiedergibt, liefert somit eine Kopie, die bereits in ihrer Farbschicht Töne enthält, die das Original erst durch die Firnislage bekommen hat. Dieser Unterschied läßt sich immer deutlich erkennen.

Manch nützliche Handhabe bietet auch das Studium der Bildformate, die bei bestimmten Meistern und in bestimmten Zeitabschnitten oder Schulzentren gebräuchlich gewesen sind.[1])

---

[1]) Vgl. hierzu meinen Aufsatz in Oud Holland XIX 1901 S. 88.



Abb. 38. Teilstück aus dem vorigen Bilde.

Moderne Kopien nach holländischen Gemälden des 17. Jahrhunderts lassen sich durchweg leicht als solche erkennen; sogar, wenn sie auf alte Leinwand oder ein altes Brett gemalt sind, keine Farbe aus Tuben dabei verwendet und die alte Farbbehandlung so viel nur möglich nachgeahmt ist.[1] Das künst-

[1] Für die stilkritische Untersuchung eines Gemäldes auf chemischem

liche Verändern von Farben (z. B. das Blindmachen von mit Ultramarin gemalten Partien), das nachträgliche Anbringen der Sprungbildungen im Firnis, das Übertragen auf neue Leinwand und die hierdurch bedingte Durchdringung eines Gemäldes mit der Klebe-



Abb. 39. Alte Kopie nach Frans Hals d. Ält., Der Narr. Amsterdam.

masse, alles das sind Dinge, auf die ein Fachmann nicht mehr hereinfallen wird, seit die Kenntnis der Fälschertricks zum ABC der Expertisenpraxis gehört.

Als gutes Beispiel eines modernen Falsifikats vergleiche man die Abbildung eines alten Blumenstückes mit denjenigen eines modernen

---

Wege vgl. man die merkwürdigen aber noch keineswegs endgültigen Studien von A. P. Laurie in seinen „The pigments and mediums of the old masters“, London 1914.

(Abb. 36, 37 und 38). Hier ist die alte Sprungbildung dadurch nachgeahmt, daß der Firnis in halbtrockenem Zustand mit Leim überstrichen wurde.

Kopien späteren Datums sind oft auch an der abweichenden Art



Abb. 40. Frans Hals d. Ält., Der Narr. Sammlung Gustave de Rothschild, Paris.

zu erkennen, worin sich ihre Farben verändern; denn diese verfärben sich mit der Zeit und die meisten werden in der Regel dunkler. Dies geschieht aber in jeder einzelnen Periode in verschiedener Weise, wodurch wiederum öfters Fälschungen zu entlarven sind.

Nur mit vieler Mühe hingegen lassen sich diejenigen Kopien als solche auch wirklich festlegen, die noch zu Lebzeiten des Malers, von dem das Original stammt, entstanden sind. Sind sie doch häufig von Schülern gemacht, die selber Künstler von erstem Rang zu

werden begannen. So erinnere man sich nur etwa der Kopie (Gotha, Museum), die Caspar Netscher 1655 nach Gerard ter Borchs sog. „väterlichen Ermahnung“ gemalt hat.[1]) Ein nicht minder lehrreiches Beispiel ist auch der bekannte „Narr“ im Amsterdamer Reichsmuseum (Abb. 39). Er stammt nicht von Frans Hals selber,



Abb. 41. Alte Kopie nach Aelbert Cuyp, Ansicht von Dordrecht. Amsterdam, Reichsmuseum.

sondern irgendein tüchtiger Meister, dessen Namen wir nicht kennen, hat ihn nach dem Original bei Gustave de Rothschild in Paris kopiert (Abb. 40).

Noch ein anderes, gleichfalls im Reichsmuseum befindliches, sehr lehrreiches Beispiel einer alten Kopie, deren Vorbild noch nachzuweisen ist, möge hier Platz finden. Der beistehend wiedergegebene

---

[1]) Hofstede de Groot, Beschreibendes und kritisches Verzeichnis, Bd. V S. 69.

„Blick auf Dordrecht“ (Abb. 41) ist eine Kopie nach der linken Hälfte eines der größten Werke des Aelbert Cuyp (Sammlung Captain Holfort, London [Abb. 42]). Das Original war seinerzeit in zwei gleiche Hälften zerschnitten worden, die 1834 als Gegenstücke bei Lady Stuart in London hingen. Beide wurden 1841 an den Kunsthändler Brown verkauft, von diesem wieder zusammengefügt und das derart wiederhergestellte Original dem Großvater des gegenwärtigen Besitzers verkauft.[1]) Der nicht signierten



Abb. 42. A. Cuyp, Ansicht von Dordrecht. London, Sammlung Holfort. (Nach einer Radierung von P. J. Arendzen.)

[1]) Die Beziehungen zwischen Original und Kopie sind erstmalig durch Hofstede de Groot in „Hollandsche kunst in Engelsche particuliere verzamelingen“ klargelegt worden.

Kopie fehlen, wie Hofstede de Groot sehr zu Recht bemerkt, Glut, Leuchtkraft und Durchsichtigkeit der Farben, die dem Originale in so hohem Maße eigen sind. Sie ist nach der linken Hälfte gemacht, und zwar vermutlich bereits im 18. Jahrhundert, jedenfalls aber vor 1839, in welchem Jahre sie in die Sammlung van der Hoop kam. Verglichen mit ihrem Vorbild erscheint sie von ziemlich grober Ausführung und als ein Werk, das der Kopist anscheinend etwas allzu schnell fertig haben wollte.



Abb. 43. P. de Hooch, Im Wohnzimmer. London.

Je mehr derartige Fälle man kennen lernt und untersucht, desto mehr kommt man zur Überzeugung, daß für den Unterschied zwischen Original und Kopie auch damals dasselbe gilt, wie heutzutage: geht der Kopist besonders auf große Genauigkeit aus, dann fehlt es seinem Werk an Kraft; legt er umgekehrt darauf keinen Wert, dann kommen genügend persönliche Züge in seine Kopie, um uns sie nicht nur als solche, sondern oft sogar auch den Kopisten selber daran erkennen zu lassen. So erinnere ich mich z. B., daß mir ein Londoner Kunsthändler eine Kopie nach A. v. d. Velde zeigte, die sich mit Sicherheit als von J. Kobell (1778—1814) bestimmen ließ.

Ein besonders erwünschtes Hilfsmittel beim Unterscheiden von alter Kopie und Original ist das Beobachten von besonderen Eigentümlichkeiten, die mit der Entstehung des letzteren zusammenhängen und die, in den allermeisten Fällen, bei einer Kopie fehlen werden. Hierzu gehören diejenigen Partien, die der Künstler selber während des Malens verändert hat (Repentirs oder Pentimenti) und andere von ihm untermalte Bildteile, die später wieder durch die Übermalung hindurch sichtbar geworden sind. Dies sind beides Überbleibsel von Stadien, die das Original vor der Vollendung durchgemacht hat, und es war auch die Absicht des Malers, daß sie später nicht mehr sichtbar sein sollten. Mit der Zeit sind aber diese Repentirs und untermalten Partien oft wieder zum Vorschein gekommen.

Dies läßt sich z. B. an einem Pieter de Hooch (London, National Gallery, Abb. 43) erkennen, wo durch den Rock der Dienstmagd vor dem Kamin die Fliesen des Fußbodens sichtbar werden; daraus ergibt sich also, daß der Meister erst diesen vollendet und dann erst die Frauenfigur darüber gemalt hat. Eine alte Kopie nach diesem Gemälde, zu einer Zeit gemacht, wo das Stückchen Fußboden noch nicht durch die Figur „hindurch gewachsen" war, würde demnach diese Eigentümlichkeit nicht aufweisen. Denn der Kopist malt das was er sieht und nicht das, was darunter sitzt; um diesen Teil der Entstehungsgeschichte kümmert er sich nicht. Eine alte Kopie hinwiederum, die zu einer Zeit entstand, wo die durchgewachsene Partie schon sichtbar war, wird diese wohl auch nicht zeigen. Denn derjenige, der damals eine Kopie kaufte, wird sie nicht in diesem — ebensowenig von Pieter de Hooch selber so gewollten — Zustand angenommen haben. Nur eine viel später in betrügerischer Absicht hergestellte Kopie wird die betreffende durchgewachsene Stelle aufweisen. Aber in einem solchen Fall können dann leicht andere Momente, wie etwa die Sprungbildung, zur Entlarvung des Falsifikats führen.

Die Maler des 17. Jahrhunderts kennen alle Kleinigkeiten der Natur, die sie wiedergeben, ganz genau, keineswegs aber immer die Kopisten; denn ihnen ist es nicht um eine künstlerische Äußerung zu

tun, sondern lediglich um eine bis zum Verwechseln ähnliche Nachahmung ihres Vorbildes. Bei solchem Vorgehen geben sie sich bis-



Abb. 44. C. Netscher, Musizierende Gesellschaft. München.

weilen keine genaue Rechenschaft von der dargestellten Wirklichkeit, und dadurch lassen sich dann auch Original und Kopie unterscheiden, wenn es uns einen Verstoß gegen die Wirklichkeit festzustellen gelingt.

Ein gutes Beispiel hierfür bildet ein Wasserfall von Jacob van Ruisdael und eine prächtige Kopie danach (Abb. 21 und 22),

die so ausgezeichnet war, daß sie als vermeintliches Original jahrelang um vieles Geld ihre Besitzer wechseln konnte. Nun stammte



Abb. 45. Alte Kopie nach C. Netscher, Musizierende Gesellschaft. Karlsruhe.

aber nicht nur ihre Leinwand nicht aus dem 17. Jahrhundert, sondern auch ihre Farben waren nachgedunkelt, so daß der für Ruisdael so bezeichnende silbergraue Ton fehlte. Ein in diesem Fall besonders merkwürdiger Beweis für die Unechtheit bildete aber der Umstand, daß der Kopist, obzwar ein tüchtiger Maler, nicht

danach gestrebt hatte, die Wolkenbildungen und ihre Beziehungen zum Land und den Wasserpartien auf seinem Vorbild zu verstehen. So kam er dazu, nicht nur im Hügelgelände und beim Hintergrund, sondern auch in der Wolkenspiegelung naturwidrige Fehler zu begehen, wie sie bei Ruisdael undenkbar sind.

Denselben Vorgang konnten wir vor einigen Jahren auch an einer Kopie nach einem Schimmel von Potter beobachten, deren Original ebenfalls zufällig noch nachzuweisen war. Augenscheinlich kannte ihr Urheber den Bau des Pferdes nur sehr unvollkommen: wohl zeichnet er alle Körperteile genau nach, begreift aber keineswegs völlig, was Potter hatte geben wollen. Zudem fehlt es der Kopie, im Vergleich zum Originale, an perspektivischer und atmosphärischer Tiefe.

Wir müssen nochmals zum Ausgangspunkt zurückkehren, wo wir bemerkten, daß alte Kopien die schwierigsten Fälle seien. Alle damit zusammenhängenden Fragen sind bisher noch lange nicht genügend untersucht. Jedes alte Bild, wovon eine oder mehr Wiederholungen bestehen, verdächtigt gewissermaßen diese andern Exemplare und erfordert so eine Nachprüfung der Zuschreibungen mittels Vergleichung.

Von Ruisdaels „Blick auf Haarlem“ gibt es z. B. so viele Wiederholungen, daß man unwillkürlich zweifeln muß, ob sie wirklich alle echt sind. Könnten einmal sämtliche nebeneinander gehängt werden, dann würden sich gewiß einige als Kopien und Nachahmungen herausstellen. Ein anderes lehrreiches Beispiel sind zwei Bilder Netschers (Abb. 44 und 45). Die Reproduktionen stimmen auf den ersten Blick überein. Allein bei näherer Betrachtung stellt sich alsbald das Münchener Stück als Original heraus, obwohl natürlich lange nicht so leicht, wie vor den Bildern selber, wo zudem noch die Unterschiede in den Farben mithelfen. Außer an der Sprungbildung erkennt man die Kopie vor allem an der abweichenden Formbehandlung. Alle Einzelheiten derselben sind etwas übertrieben, etwas zuviel abgerundet und etwas zu stark betont. Zudem ist das Stoffliche (Tischteppich, Atlas) weniger saftig und, mit dem Original

verglichen, etwas hart gemalt. Endlich ist auch jener Blick des Einverständnisses zwischen dem Herrn mit dem Liederbuch und der Dame mit dem Hündchen nicht so gut zum Ausdruck gebracht.



Abb. 46—48. Lesender Mann mit Schlapphut. Vermutlich Kopien nach einem verschollenen Original.

Was endlich soll man zu den drei hierbei abgebildeten von den mindestens sechs Exemplaren „des lesenden Mannes mit dem Hut" sagen? (Abb. 46—48). Hofstede de Groot[1]) nennt diese Frage mit Recht eines der größten Rätsel und vermutet, daß sie alle auf ein

[1]) Beschreibendes und kritisches Verzeichnis VI (1915) S. 468.

um 1643 entstandenes Original Rembrandts zurückgehen dürften. Wie ist nun die Entstehung solcher Kopien zu erklären? Teils aus Gewinnsucht, um sie dann zu verkaufen, teils um das Malen



Abb. 47.

zu erlernen oder auch aus Liebhaberei und persönlichem Wohlgefallen an einem Gemälde. Außerdem wurden Bildnisse oft anläßlich von Erbteilungen kopiert, und schließlich ließ man auch Wiederholungen von Gemälden herstellen, um dann die Originale unbemerkt verkaufen zu können.

Als ich einem Händler gegenüber, der mir eine Kopie aus dem 18. Jahrhundert brachte, die er für ein Original aus dem 17. hielt, die Vermutung äußerte, daß sein Bild aus Anlaß eines heimlichen



Abb. 48.

Verkaufs des Originals entstanden sein könnte, gab er nicht nur diese Möglichkeit sofort zu, sondern erzählte sogar begeistert, wie er sich einst einen prächtigen Terborch bei einem alten Herrn zu verschaffen gewußt habe. Der Eigentümer konnte sich aus Angst vor seinen Neffen und Nichten zum Verkauf desselben nicht ent-

schließen. Wie ihm aber der Händler eine ausgezeichnete Kopie an die Stelle seines Originals besorgt hatte, überließ er es jenem gerne für vieles Geld und die bewußte Kopie.

Daß nicht nur Werke erster Meister kopiert werden, versteht sich von selber; noch heutzutage geschieht das con amore und oft sogar sehr gut mit mittelmäßigen, bisweilen selbst minderwertigen Gemälden. Deshalb ist es auch so ganz verkehrt, wenn man bisweilen, sogar von guten Kennern, sagen hört: „Das kann keine Kopie sein, denn damals war ja der Meister noch gar nicht berühmt.“ Alte Inventare beweisen genau das Gegenteil.[1]) Hendrick Pot z. B. wurde schon sehr früh kopiert,[2]) und von einem Gemälde des Isaack Koedyck, das schon 1771 bei einem Schiffbruch verloren ging, ist gleichfalls eine alte Kopie vorhanden.

Die zu ihren Lebzeiten schon berühmten Meister wurden gewissermaßen sofort und sehr viel kopiert. Bisweilen geschah das durch ihre Schüler im Atelier selber[3]) und mit ihrem eigenen Gutfinden, entweder um die Kopien dann auch zu verkaufen oder um die Schüler in dieser Weise die Technik erlernen zu lassen. Die allermeisten entstanden aber ganz systematisch auf Grund von zum Teil noch heute erhaltenen Verträgen mit Händlern oder Kopisten.[4]) Schon zu Rembrandts Zeiten kam es hierüber auch zu Prozessen; am meisten blühte aber das Kopier- und Fälscherwesen im Holland des 18. Jahrhunderts. Da werden dann auch die Kunsthändler kurzweg beschuldigt,[5]) daß sie „Bastardkopien“ den Namen eines Originals beilegen, daß sie den Kunstfreund ausbeuten, indem sie ihm eine Kopie statt des echten Vorbilds in die Hände spielen, und dergleichen mehr. Genugsam bekannt ist, wie Justus van Effen in

---

[1]) Man vgl. nur etwa Bredius, Künstler-Inventare, den Haag, 1915 ff.

[2]) Oud Holland V (1887) S. 167.

[3]) Im Inventar des Rembrandtschülers Corn. Aertsz. v. Beyeren (1638) kommen bereits vier Kopien nach seinem Lehrmeister vor. Oud Holland V (1887) S. 236.

[4]) Vgl. Floerke, Studien zur holl. Kunst- und Kulturgeschichte; Martin, G. Dou, 1901; ders. in „The Burlington Magazine“ 1907.

[5]) J. Campo Weyerman, Ontleder der Gebreken, 1724.

seinem „Hollandsche Spectator“ (1734) die Kunsthändler mit Pferdeschwindlern vergleicht, „weil sie durch die unglaubliche Geschicklichkeit, mit der sie jungen und unerfahrenen Liebhabern wertlosen Schund und liederliche Kopien als herrliche und echte Stücke anzuhängen wüßten, mindestens ebenso berüchtigt seien, als jene durch die Betrügereien, die sie täglich beim Pferdehandel ausführten“. Und weiterhin: „Wenn man sich nach den Namen richten wollte, so findet man, daß ein Gaasbeek oder ein van Spreeuwen als Brouwer oder Dou gebucht stehen, oder daß ein van Herp auf Teniers umgetauft worden ist.“ Nicht anders äußert sich auch der Maler-Schriftsteller Jan van Gool (1750).

Ferner wissen wir z. B. durch die Spitzfindigkeit Kramms, daß Isaack Koedijcks Meisterwerk, die bekannte Fußoperation, jetzt in der Sammlung Schloß in Paris, 1763 im Haag aus dem Nachlaß des Kunsthändlers Lormier ganz einfach als David Teniers verkauft worden ist. Überhaupt wurden die Gemälde früher vorzugsweise mit den großklingenden Namen der teuerstbezahlten Meister belegt. Wieviel echte Signaturen sind wohl damals weggeputzt oder übermalt, wieviel Namen ganz verdienstlicher Meister durch solch ein Gebaren wohl unterdrückt worden?

So ist es denn auch kein Wunder, daß Maler wie Pieter Janssens, Vrel, Koedijck, Sweerts, Leyster, Calraet, ja sogar der Delfter Vermeer erst wieder durch die Kunsthistoriker von neuem entdeckt und der Vergessenheit entrissen werden mußten.

Kopien und falsch bestimmte Bilder kamen früher viel häufiger vor als jetzt. Ein Maler wie z. B. Aert Schouman (1710—1792) hat Metsu, van Mieris, Teniers, Ostade, Schalcken, Potter, v. d. Burg, Hondecoeter, Rubens, W. v. d. Velde, van Dyck, Kneller, Steen und Netscher kopiert.[1])

Interessant ist auch ein anderes Beispiel vom Ende des 18. Jahrhunderts.[2]) Der Blumenmaler Thijs, der auch den bekannten Rotter-

---

[1]) Oud Holland VI (1888) S. 42.

[2]) Moes und van Biema, de Nationale Konstgalery, Amsterdam 1909 S. 185.

damer Sammler van der Pot bei jeweiligen Ankäufen beraten und dessen „alte Meister" restauriert hat, beklagt sich in einem Brief vom 18. September 1797 über die gemeinen Tricks seiner Kollegen. Über einen gewissen Marneffe schreibt er dort: „Er ist stets mit



Abb. 49. Meister des 19. Jahrhunderts, Dame mit Töchterchen. Paris, Privatbesitz.

Gemälden von Cuyp versehen, die — unter uns gesagt — wie ich glaube, von van Strij gemalt sind. Es gibt also eigentlich eine Fabrik von Cuypbildern, wie seinerzeit eine von Gemälden Potters bestanden hat. Im Haus des Marneffe wohnt augenblicklich ein gewisser Regemortel aus Antwerpen, der hier Bilder von Ruisdael, Pijnacker, Both usw. macht. Er hat dort sehr viel zu tun, so daß wir wahrscheinlich in Bälde ein ganzes Sortiment von großen



Abb. 50. G. Flinck, Kleines Mädchen. Haag, Mauritshuis.

Meistern werden zum Vorschein kommen sehen, deren Namen er trefflich auf seinen nachgeahmten Stücken anzubringen weiß. Ich beklage es, daß ehrliche Leute damit so betrogen werden.“

Die Cuyp-Nachahmungen des van Strij sind noch in großer Anzahl vorhanden und tauchen immer von Zeit zu Zeit wieder unter Cuyps Namen auf. Der einigermaßen routinierte Kenner kann aber ziemlich mühelos den Unterschied feststellen. Über die von Regenmorter[1]) verfertigten Nachahmungen von Meisterwerken findet man folgendes im „Messager des Sciences et des Arts" von 1833 S. 323: „Il parvint bientôt à si bien imiter le faire de nos plus grands maîtres, d'Adrien van de Velde, de Gabriel Metsu, Jan Steen et David Teniers, que plusieurs de ses tableaux ont été vendus comme des productions de ces peintres célèbres. Il est toutefois à remarquer que malgré cette habitude d'imitation, il conserva toujours dans ses propres ouvrages, une touche originale et qui n'était qu' à lui."

Ein Punkt, worüber wir noch nicht genügend im klaren sind, ist der, inwieweit nämlich das späte 17. und das 18. Jahrhundert auch alle jene Tricks gekannt haben, worin das 19. so hervorragendes geleistet hat: das Zusammenstellen eines Gemäldes aus Details verschiedener anderer. Wohl aber kannten die Maler des 17. Jahrhunderts das System der „Entlehnungen" und waren damals und noch später die Graphiker mit dem Trick vertraut, um Stiche nach Bildern, die überhaupt nie bestanden haben — so gibt es z. B. viele nach Teniers — zu fabrizieren, die sie einfach mit Motiven aus andern Stichen nach einem bestimmten Meister zusammensetzten. Ebenso kennt auch das holländische 18. Jahrhundert einen großzügigen raffinierten Schwindel mit falsch bezeichneten oder kopierten Handzeichnungen, mit denen u. a. der Name des J. B. Stolker zusammenhängt.

---

[1]) Regenmorter war tatsächlich ein ungewöhnlich geschickter Kopist, der auch prachtvoll in der Manier anderer Maler frei zu komponieren verstand. Ich kann mich eines von ihm halb als Potter, halb als van der Heyden gemalten Stückes entsinnen, das, voll bezeichnet, im November 1911 auf einer Auktion bei Roos in Amsterdam vorkam. Es war sehr charakteristisch für ihn und bildete zugleich auch den Schlüssel zur Kenntnis seiner Nachahmungen, die bis in alle Einzelheiten sehr sorgfältig aber trocken und hart sind.



Abb. 51. Falscher G. Dou, Bibel-Lektüre.

Die Annahme, daß auch die Bilderfälschung diesen Zweig kultiviert habe, liegt ohne weiteres auf der Hand. An etwas Derartiges mußte ich seinerzeit vor dem vielumstrittenen Rembrandt-Bilde von



Abb. 52. G. Dou, Die junge Mutter. Haag, Mauritshuis.

„Christus mit der Ehebrecherin“ (früher Hamburg, Sammlung Konsul Weber) denken und würde es mich auch gar nicht wundern,



Abb. 53. G. Dou, Die Wassersüchtige. Paris, Louvre.

wenn sich noch eines Tages nachweisen ließe, daß das Bild ein derartiges Machwerk ist.

Für das 19. Jahrhundert steht die fleißige Ausübung dieser Methode fest. Man vergleiche nur etwa Abb. 49, ein laut Farben-



Abb. 54. G. Dou, Bibellesendes Ehepaar. Paris, Louvre.

zusammenstellung und Pinselführung um 1850 gemaltes Bildchen, mit Abb. 50, dem Original von G. Flinck, aus dem das Kindchen entlehnt ist. Das Vorbild für die Mutter ist bisher noch nicht festgestellt worden. Die hier abgebildete Dou-Fälschung (Abb. 51) ist

aus drei verschiedenen Werken dieses Meisters zusammengestellt,[1]) nämlich der „jungen Mutter“ (Haag, Mauritshuis, Abb. 52), der

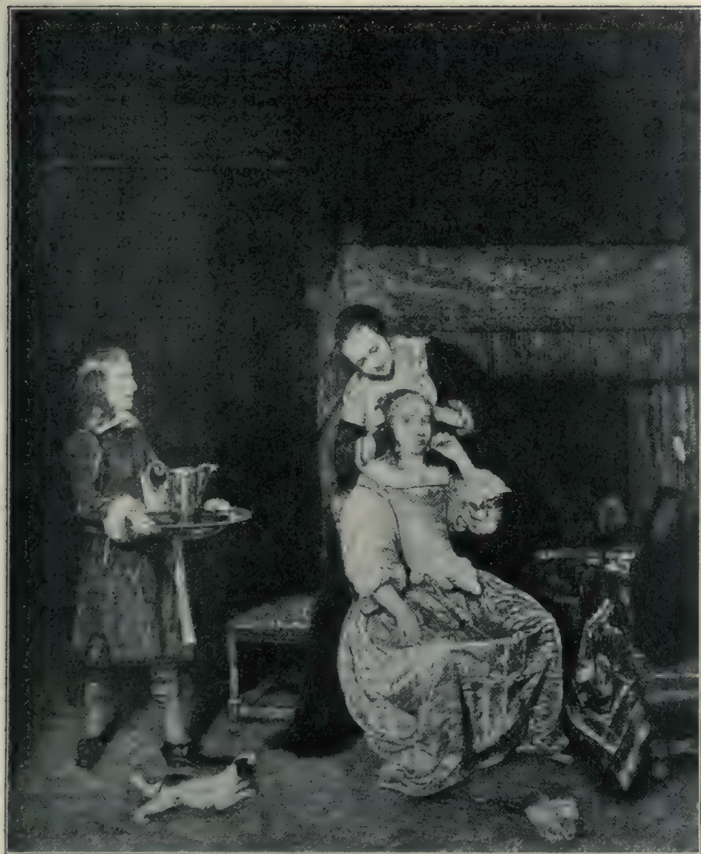


Abb. 55. G. Terborch, Bei der Toilette.

„wassersüchtigen Frau“ (Paris, Louvre, Abb. 53) und dem „bibellesenden Ehepaar“ (ebendort, Abb. 54).

Quid non mortalia pectora coges, auri sacra fames! Der „vermaledeite Golddurst“ hat, leider sogar in manchen Fällen, selbst

[1]) Bulletin v. d. Ned. Oudheidkundigen Bond, 1911 S. 18.

Meisterwerke nicht unangetastet gelassen, sofern durch Vornahme einiger Abänderungen ihr Handelswert gesteigert werden konnte.

Der erste derartige Fall, der mir vor Jahren vor Augen kam, war eine sehr gute, auf Leinwand gemalte große Landschaft des Jan Vermeer van Haarlem. Sie trug die echte Bezeichnung „J. Vermeer". Das Bild war aber in einzelnen Partien in pointillierender Manier übermalt, um den Eindruck hervorzurufen, als ob es sich um ein Werk des berühmten Jan Vermeer van Delft handle, dessen Bilder im Handel bekanntlich mit ganz unerhörten Preisen bezahlt werden, während diejenigen seines Haarlemer Namensvetters im Verhältnis lange nicht soviel gelten.



Abb. 56. G. Dou, Weiblicher Akt. Leiden.

Diese Übermalung war aber noch gar nichts, verglichen mit der Art und Weise, wie das hierbei nach einer Radierung abgebildete (Abb. 55), ganz besonders schöne Interieur von Gerard Terborch verändert worden ist. Vermutlich etwa im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts (schon 1890 sah das Bild so aus) hat sich jemand nicht gescheut, dies Stück derart zu übermalen, daß es einem ahnungslosen Laien kolo-

ristisch den Eindruck eines Delfter Vermeer machen konnte. Den für Vermeer so charakteristischen Gegensatz von Gelb und Blau hatte man angebracht und allerlei Gegenstände beigefügt. Das Hündchen, der Fächer, das Ornament des Tischteppichs, der Schemel links vom Bett und der Mantel sind gänzlich neu. Kurzum, das ganze Bild ist verballhornt, um — vermutlich in Amerika — als Vermeer eine ungleich größere Summe aufzubringen, als es das als Terborch gekonnt haben würde.

Meistens hilft hier ein Warnen von seiten der Sachverständigen nichts, denn es wird dafür gesorgt, daß ein Sammler, der so etwas kauft, völlig davon überzeugt ist, daß die Kenner überhaupt nichts von der Sache verstehen! So fertigt denn auch der glückliche Besitzer von so etwas ganz Besonderem mit Entrüstung jeden ab, der seinen teuer bezahlten „Vermeer" etwa für unecht halten wollte . . .

Um Gemälde teurer bezahlt oder besser verkäuflich zu machen, werden daran noch allerlei andere Veränderungen angebracht, die vorwiegend auf ästhetischem Gebiet liegen. Deshalb verdienen sie eigentlich mit denjenigen zusammen genannt zu werden, welche bisweilen Eigentümer (ohne einen gewinnsüchtigen Gedanken oder sich dabei auch nur im mindesten eines Unrechts bewußt zu sein) lediglich aus Überlegungen des persönlichen Geschmacks und Schönheitssinnes vornehmen lassen. Dahin gehören z. B. Abänderungen des Bildformates. Aus einem Gemälde werden, wie wir oben erwähnten, zwei gemacht, oder die Proportionen durch Anstücken oder Abschneiden „verbessert".

Ein nettes Beispiel dafür ist das kleine Aktfigürchen von G. Dou (Leiden, Museum). Sein rechteckiges Format ist im 18. Jahrhundert, „den Anforderungen der Zeit entsprechend", verändert worden. Die Ecken rundete man ab und sägte die Seiten in flachem Bogen aus, so daß das Stück eine ungefähr geigenförmige Gestalt bekommen hat (Abb. 56). Ferner ist eine Unmenge von Fällen bekannt,[1]) wo das Format vergrößert oder verkleinert worden ist, um ein Bild

---

[1]) Vgl. hierzu auch Abschnitt IV.



Abb. 57. G. Dou, Die Mutter Rembrandts. Amsterdam.

zum Gegenstück eines anderen zu machen, oder auch um in einer Sammlung eine einheitliche Bildgröße zu haben.[1])

[1]) Das ist z. B. mit der Porträtgalerie im Senatssaal der Universität Leiden geschehen und in mancher von altersher existierenden Ahnengalerie.

Aus naheliegenden Gründen wurden vielfach an den im 17. Jahrhundert so oft dargestellten pissenden Pferden und Kühen Über-



Abb. 58. G. Dou, Die Mutter Rembrandts. Dresden.

malungen angebracht. Bisweilen ließ auch ein Eigentümer die Nacktfiguren auf seinen Bildern durch einen Maler „ankleiden" oder den Busen einer stillenden Mutter mit einem Tüchlein bedecken.

Seltener, aber nicht weniger erklärlich sind diejenigen Fälle, wo auf einem alten Bildnis ein häßliches Gesicht verschönert worden



Abb. 59. Falscher M. Hobbema, Wassermühle. Früher Sammlung Weber, Hamburg.

ist, weil es der Besitzer so nicht mehr ansehen konnte. Darauf kommen wir später nochmals zurück.

Daß auf Porträts Wappen und Inschriften angebracht wurden,

die vorher überhaupt nicht darauf gestanden hatten, ist ja bekannt genug, und braucht hier nur beiläufig erwähnt zu werden.

All diese Beigaben, Verfälschungen und Kopien, diese Parasiten im Werk der Großmeister, müssen durch die Kunstwissenschaft dorthin versetzt werden, wo sie hingehören, d. h. also aus dem Gebiet der Kunst hinaus, wo sie doch nur Steine des Anstoßes oder falsche Wegweiser sind.

In der Praxis bringt diese Sichtungsarbeit allerdings große Beschwerden mit sich. Darüber, sowie über die Schwierigkeiten, die sich beim Bestimmen echter Bilder noch immer sogar den geübtesten Fachmännern in den Weg legen können, sei nunmehr im folgenden noch die Rede.

Es kann sich hier natürlich nicht um Stücke handeln, die so charakteristisch sind, daß über ihren Urheber kein Zweifel möglich ist, sondern allein um fragliche. Dabei haben wir uns aber sehr weite Grenzen gesteckt, denn es zeigt sich jetzt mehr und mehr, daß zu jener Zeit, wo die wissenschaftliche Stilkritik noch jung war und man glaubte, alles erreichen zu können, im allgemeinen mit viel zu großer Sicherheit endgültige Bestimmungen von fachmännischer Seite gefällt worden sind. Damals kannte man aber die Nachfolger der großen Meister noch lange nicht genügend und war man auch nicht so sehr auf der Hut vor Fälschungen wie heutzutage.

Daß der „Narr“ (Abb. 39) eine alte Kopie nach Frans Hals sei, erwähnten wir schon. Im Amsterdamer Reichsmuseum hängt auch das prächtige Bildnis der Mutter Rembrandts von Gerard Dou (Abb. 57). Als das Gemälde noch dem vorigen Besitzer gehörte, galt es eine Zeitlang als Werk Rembrandts, und zwar gestützt auf die Autorität des so sympathischen französischen Malers und Kunstschriftstellers Emile Michel †. Im Anschluß an diese Bestimmung wies dann Hofstede de Groot einen Dou im Dresdener Museum,[1] der gleichfalls Rembrandts Mutter darstellt, diesem letzteren Meister zu (Abb. 58). Das war zwar ein

[1]) Vgl. die Anmerkung zu Nr. 1719 des Dresdener Gemäldekatalogs von 1908.

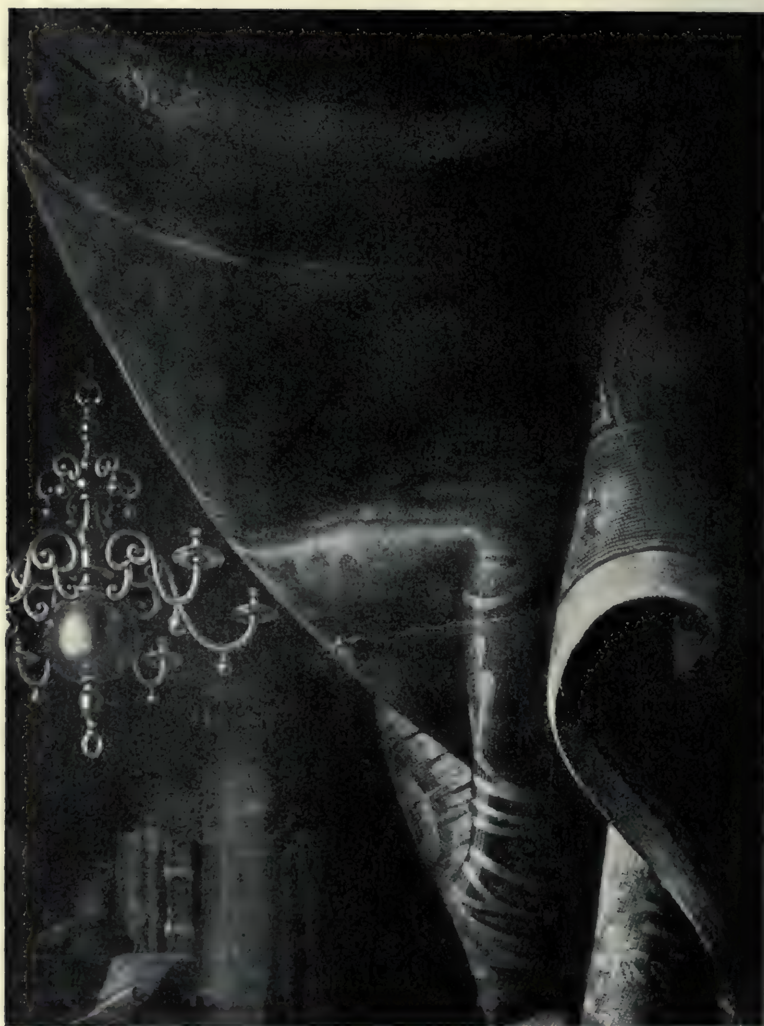


Abb. 60. Draperie. Ausschnitt aus dem falschen G. Dou, Abb. 51.

Irrtum, aber doch eine sehr gute Beobachtung, denn er sah ganz richtig, daß das Bild von derselben Hand wie das in Amsterdam befindliche war. Alsbald stellte sich dann heraus, daß Michel mit

seiner Zuschreibung an Rembrandt fehl gegangen war, da er bei diesem Stück den Mangel an Kraft und Einheit in der Auffassung über der großen, ihm dennoch innewohnenden Schönheit zu wenig berücksichtigt hatte. Obwohl sich darin zwar der stärkste Einfluß Rembrandts auf seinen Schüler erkennen läßt, ist Michel entgangen, daß in diesem Meisterwerk aus Dous Frühzeit eben doch schon dessen Übertreibungssucht und Vorliebe für Kläubeleien mit dem Pinsel zutage tritt, Eigenschaften, die Rembrandt nie besessen hat.



Abb. 61. G. Dou, Dame am Spinett. Dulwich Gallery bei London.

Es gibt, mit anderen Worten, schließlich neben einem Unterschied der Malweise auch einen rein geistigen, nämlich einen solchen der persönlichen Veranlagung des Malers, und darauf haben — abgesehen von einigen glänzenden Ausnahmen — ältere Stilkritiker im allgemeinen zu wenig geachtet. Jedes Werk eines wirklichen Meisters spiegelt unverfälscht dessen persönliche Eigenart wieder, so daß sie sich deutlich wahrnehmen und empfinden läßt. Wäre z. B. der allgemeine „Habitus", die ganze Haltung von Hobbemas Oeuvre besser be-

achtet worden, so würde man wohl die beistehend wiedergegebene (Abb. 59), jahrelang als sein Werk bezeichnete Landschaft ihm niemals haben zuschreiben können. Die Fehler in der Perspektive und der Mangel an Kenntnis der Natur (z. B. im Baumschlag) sprechen doch eine Sprache, die deutlich genug ist. Die Malweise kann ja immer bis zu gewissem Grade nachgeahmt werden, aber den Gesamteindruck und die Eigenart eines Meisters kann der Schüler — und auch der Fälscher — nur ungefähr erreichen.

Das Kunstwerk muß also in erster Linie auch als Ganzes und auf sein inneres Leben hin geprüft werden, denn es genügt nicht nur, die sichtbaren Eigenschaften der Malweise eines Künstlers aufzuzählen. Kopisten und Fälscher beachten ja gerade die technischen Momente, während sie an den innern Gehalt eines Kunstwerks nicht herankommen können. Im Hinblick hierauf ist die Broschüre des Pariser Kunsthändlers Sedelmeyer zur Verteidigung der Echtheit des großen sog. Rembrandt, früher in der Sammlung Weber in Hamburg, eine besonders interessante Lektüre.[1]) Es werden nämlich darin als Beweismaterial nur diejenigen Mittel verwendet, die auch dem Kopisten oder Fälscher zu Gebote stehen. Denn dieser kann in keiner anderen Weise der ästhetischen Überlegenheit seines Vorbildes gleichzukommen suchen.

Im Anschluß hieran sei noch mit einem ganz charakteristischen Beispiel unsere These verdeutlicht, daß sich nämlich das Nachahmen einer bestimmten Malweise eher möglich machen läßt, wie das Imitieren einer persönlichen künstlerischen Ausdrucksweise. Der abgebildete Ausschnitt (Abb. 60) aus einem falschen Dou (Abb. 51) läßt, was die Nachahmung der Malweise betrifft, ungewöhnliche Geschicklichkeit erkennen. Aber nur ein Blick auf ein echtes Stück des Meisters (Abb. 61) genügt, um zu sehen, daß dem Kopisten die Leichtigkeit im Faltenwurf nicht geglückt ist.

Derartige unterscheidende Merkmale muß ein Stilkritiker ganz genau sehen lernen und auch seine Empfindsamkeit für die mehr geistigen Eigenschaften eines Kunstwerks bis zum äußersten verfeinern. Für die Maler des 17. Jahrhunderts ist das nicht so schwierig,

[1]) Ch. Sedelmeyer, die Ehebrecherin vor Christus, Paris 1912.

da sie beinahe alle nach Natürlichkeit und guter Charakterwiedergabe strebten. Daß z. B. der sog. Hals (Abb. 62) nicht echt sein kann, ergibt sich schon aus seiner Haltung, die nicht diejenige



Abb. 62. Falscher F. Hals, Sitzender Herr.

eines auch wirklich sitzenden Mannes ist. Eine z. B. für Paulus Lesire typische Eigenschaft ist diese, daß er die infolge langen Modellsitzens unzufrieden gewordenen Gesichtszüge der von ihm porträtierten Personen nicht zu beseitigen verstand (Abb. 63).

Bis zu gewissem Grade sind seine Bildnisse also immer an den „sauren" Gesichtern der Dargestellten zu erkennen. So kam z. B. auf einem in guten Treuen als Dou verhandelten Bilde später die Signatur des Lesire heraus. Der Verkäufer hatte insofern richtig

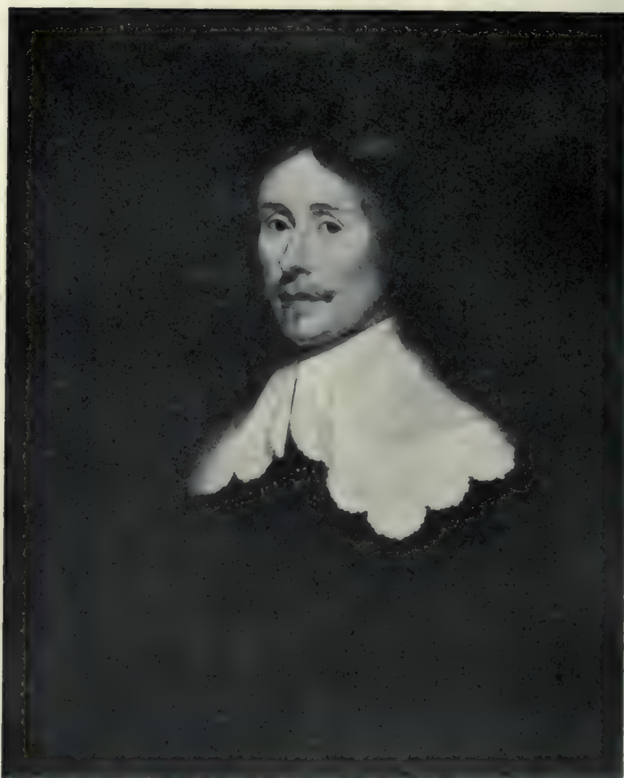


Abb. 63. Paulus Lesire, Männliches Bildnis. Dordrecht.

gesehen, als in einer Hinsicht (nämlich dem gelangweilten Gesichtsausdruck) die Bildnisse von Lesire an solche von Dou denken lassen. Aber er kannte eben das Oeuvre des letzteren doch nicht gut genug, um zu wissen, daß derselbe nie so komponiert, viel feiner und anders detailliert und zudem Porträts von solcher Größe und solchem

Format nur in seiner Jugend, um 1630, gemalt hat. Überdies trug man damals noch nicht die Kleidertracht, wie sie der in dem bewußten Bildnis Dargestellte hatte.



Abb. 64. Isaac de Jouderville, Bildnis. Dublin.

In einem solchen Falle geben alle Beweismomente zusammen den Ausschlag: historische Kenntnisse (Kostümkunde, Lebensdaten und Signatur des Malers), technische Merkmale (Dous Malweise), Be-

kanntsein mit dem Zeitstil, Gefühl für Komposition und die Kunst der Charakterwiedergabe. Keines von allen läßt sich entbehren. Angesichts der Tatsache, daß es immer noch nicht genug Fachleute gibt, die in jeder dieser Richtungen gleichmäßig begabt und ausgebildet sind, werden eben noch weiterhin Fehler begangen, wenn auch lange nicht mehr so viele wie früher.

Im allgemeinen kann man nicht vorsichtig genug sein mit dem Nennen eines Namens, bevor man hinreichende Gewißheit dafür hat. Die so vielfach gehörte Frage: „wer könnte denn sonst so gut gemalt haben?“ ist schon an sich gefährlich.

Man ist eigentlich durchwegs viel zu schnell mit einem Namen bei der Hand. In vielen Fällen wird man dazu gewissermaßen förmlich gepreßt. Ja, es geht das so weit, daß, wer jeweils schnell Namen zu geben weiß, viel eher als ein guter Kenner gilt, wie ein anderer, der sich vorsichtiger äußert. Bisweilen hat es beinahe den Anschein, als sehe man lieber, wenn Fehler dabei begangen werden, wie wenn etwas mehr unbestimmt belassen wird. Das Publikum verargt es selbst in Museen den Direktionen mehr oder weniger, wenn etwas viele Fragezeichen auf den Bilderetiketten stehen. Und doch ist ein solches Vorgehen der einzig richtige Weg. Die Museen sollen, was richtige Beschriftung der Gemälde betrifft, vorbildlich sein.

Hauptsächlich in Privatsammlungen und im Handel kommen zuweilen noch sehr gewagte Zuschreibungen vor. Dies hat seinen Grund in einem der allergrößten Hemmnisse unseres Faches. Es ist dies die übertriebene Angst, daß von unseren Ergebnissen etwas dorthin durchdringen könnte, wo es zur „Wertverminderung“ führen müßte. Dies kann in künstlerischer oder in finanzieller Beziehung der Fall sein.

So gibt es wohl einige Museumsleitungen, die es schade fänden, wenn „der“ Rembrandt ihrer Galerie keiner sein sollte, und die deshalb ängstlich — mitunter noch von der „öffentlichen Meinung“ gestützt — sich an den Namen klammernd einreden, daß die Kritik im Unrecht sei.

Es gibt aber auch gewissenlose Händler, die mit Vorbedacht und gegen besseres Wissen die Ergebnisse der kritischen Forschung

negieren. Daß bisweilen historische Beweismittel aus dem Wege geräumt werden, indem man echte Signaturen entfernt oder übermalt, das ist ein genugsam bekannter Trick und so alt, wie die Gemälde selber. Bisweilen kommen beim Restaurieren die ursprünglichen Bezeichnungen dann wieder heraus. Hier und da werden sie aber selbst dann wieder zugemalt, wie das mit einem Bildnis (Abb. 64) geschehen ist, das 1895 als G. Dou (so war es bezeichnet) dem Mauritshuis im Haag angeboten wurde. Unter der Signatur zeigten sich aber alsbald die Reste einer anderen originalen, der des Isaac de Jouderville, eines Leidener Malers aus der Zeit von Rembrandt und Dou. Der Eigentümer, dem das aber nicht paßte, hat dann dafür gesorgt, daß die echte Bezeichnung übermalt und wiederum eine falsche des G. Dou angebracht worden ist. Er verlangte nämlich einen Preis, wie er für sichere Werke dieses Meisters bezahlt wird; Jouderville jedoch hat keinen außergewöhnlichen Marktwert. Als das Bild kurz darauf im Museum zu Dublin gelandet war, ist dann die Originalbezeichnung wieder zutage gebracht und das Bild selbstverständlich richtig als Jouderville katalogisiert worden.[1])

Wer ein Bild besitzt, das er teuer bezahlt oder als gute Kapitalanlage gekauft hat, den muß natürlich jede Wertverminderung seines Eigentums aufs unangenehmste berühren. Ihm bedeuten seine Gemälde nicht in erster Linie einen persönlichen Genuß, eine tägliche Kunstfreude, sondern gewissermaßen Werttitel mit Kurs und eventueller Aussicht auf Gewinne für sich oder wenigstens für seine Nachkommen. Eine Wertverminderung zufolge wissenschaftlicher Forschungsergebnisse ist für ihn also gleichbedeutend mit finanzieller Schädigung.

Dasselbe gilt in noch viel stärkerem Maße für den Kunsthändler. Denn für ihn sind Gemälde, will er ein guter Geschäftsmann sein, nicht nur Kunstwerke, sondern auch die Ware, womit er einen bestimmten Gewinn zu erzielen bestrebt sein muß.

Selbstverständlich wird er also bei jeder Steigerung des Handelswertes, die infolge wissenschaftlicher Forschungsresultate eintritt,

---

[1]) Oud Holland XVII (1899) S. 228 ff.

voll Freude sein; umgekehrt aber derselben Wissenschaft fluchen, wenn sie den Nachweis leistet, daß sein Bild von einem weit weniger hoch bezahlten Maler stammen müsse.

So sah ich seinerzeit im Kunsthandel einen meisterhaft gemalten Durchblick durch mehrere hintereinander gelegene Räume eines holländischen Hauses.[1]) Er ging als Pieter de Hooch und konnte es sicherlich an Qualität mit manchem von dessen Gemälden aufnehmen, obwohl er aber doch in ganz anderem Geist gemalt und ein unzweifelhaftes Werk des Kirchenmalers Emanuel de Witte war. Der Händler aber, der kein derartiges Bild dieses Meisters kannte, hatte das seine für einen de Hooch gehalten und aller Wahrscheinlichkeit nach also auch so teuer bezahlt, daß ihm der Verkauf nur unter diesem Namen einen Gewinn bringen konnte, während das unter einem anderen für ihn vermutlich einen bedeutenden Verlust bedeutet hätte. So läßt sich denn auch seine Entrüstung gegen jeden begreifen, der den Mut besaß, eine andere Meinung zu vertreten wie er. Der Mann durfte sich mit um so größerer Überzeugung ereifern, als er seiner unvollkommenen Spezialkenntnisse zufolge einfach nicht glauben konnte, daß die Kritik und nicht er recht hatte.

Es ist nicht zu verwundern, daß in den letzten zehn bis zwanzig Jahren eine Bewegung gegen die Stilkritik eingesetzt hat, hinter der auch diejenigen Kreise stehen, die ein ausschließlich finanzielles Interesse an Gemälden haben. „I hate books" äußerte sich in einem dem oben erzählten ähnlichen Falle ein englischer Kunsthändler. Am liebsten würden die eifrigsten unter unseren Gegnern die Stilkritiker bisweilen vor Gericht ziehen und Schadenersatz fordern. Drohungen in dieser Richtung kommen denn auch immer wieder vor; und so konnte auch Sedelmeyer in seiner bereits erwähnten Flugschrift (Seite 7) gegen Bredius schreiben, daß der Eigentümer eines Bildes, das dieser Gelehrte in einem Zeitschriftenartikel angezweifelt habe, eigentlich zu einer Schadenersatzforderung berech-

---

[1]) Abb. in der Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. XXVII 1916 S. 141.

tigt sei. Das läßt sich vom Standpunkt des Händlers aus begreifen, aber der Wissenschaft selber kann das nichts anhaben, weil ihre gut unterlegten Ergebnisse meistens in Fachzeitschriften festgelegt werden, und wir darauf gestützt dann ruhig weiterbauen. Das Indiehöhegehen der Preise von Werken früher weniger gut bezahlter Meister bildet ja für den Handel dann wieder einen guten Ersatz, der durchaus erlaubt ist und mit der Stilkritik ja in keiner Weise etwas zu tun hat.

Was hingegen wohl des öfteren die Stilkritiker berührt, ist die bisweilen von gewissen Sammlern angewandte Methode, denjenigen Kennern den Zutritt zu ihrem Besitz zu verweigern, die ihre Bilder „schlecht machen", d. h. die in ihren Zuschreibungen von denen des Eigentümers allzu sehr abweichen. Solange ein Teil der Sammler sich den Ergebnissen der Stilkritik gegenüber blind und taub stellt, weil er dieses Betragen als dem Interesse seines Kunstbesitzes besonders dienlich erachtet, ist es für den Gelehrten oftmals schwierig, sein Studienmaterial zusammenzubekommen, soweit es sich in solchen Händen befindet. Hofstede de Groot hat bereits in der Einleitung zum zweiten Band seines „Kritischen Verzeichnisses" (1908) hierauf hingewiesen: „Es hat sich leider herausgestellt, daß es manche Privatsammler auch schon übelnehmen, wenn sie ... andere als nur lobende Bemerkungen über Qualität und Erhaltung ihrer echten Bilder finden."

Leider Gottes ist es wahr: mehr als ein Eigentümer eines großen Teiles gerade dessen, was mit das wichtigste Studienmaterial des Kunstforschers ausmacht, stellt sich einfach auf den Standpunkt, die Besichtigung seines Besitzes einem jeden zu verweigern, dessen Zuschreibungen so weit von seinen eigenen abweichen, daß z. B. einige seiner Rembrandts von Bol, sein Vermeer ein Ochtervelt, von seinen Terborchs einer von Barent Graat, ein anderer von Luttichuys usw. wären.

Ein Teil der Schuld an diesen Zuständen fällt unzweifelhaft denjenigen Stilkritikern der vorigen Generationen zu, die etwas allzu unvorsichtig zu Wege gegangen sind. Vielfach wurden seinerzeit Namen genannt, ohne daß irgendein sicheres Beweismoment

dafür vorgelegen hätte. Besonders den Großmeistern wies man viel zu voreilig alle möglichen Malereien zu, die daraufhin dann sehr im Preis gestiegen sind. Begreiflicherweise ist es da keine Kleinigkeit für den gänzlich unschuldigen Besitzer, wenn er bemerken muß, wie der Wert seines Eigentums durch die Tätigkeit derselben Wissenschaft zurückgeht, die ursprünglich dessen Steigen im Preis verursacht hatte.

Obwohl auch dieser Standpunkt begreiflich erscheint, ist es eben doch die erste Pflicht der Stilkritik, dafür zu sorgen, daß mit der Zeit alle Bilder womöglich wieder ihren wahren Urhebern zugewiesen werden. Zum Glück hat das ja nicht mit der Mehrheit des Gemäldebesitzes zu geschehen, sondern nur bei einem verhältnismäßig kleinen Teil von bisweilen sehr „schwierigen Fällen". Gerade weil sie ab und zu vorkommen, und dadurch dann eigentümliche Situationen wie die oben erwähnten entstehen, glaubten wir auch hier davon reden zu müssen, wenn nicht unsere Betrachtungen über das Gemäldebestimmen unvollständig bleiben sollten.

Was soll nun aber mit den Bestimmungen geschehen? Wie müssen die wissenschaftlichen Forschungsergebnisse praktisch verwendet und allgemein nutzbar gemacht werden? Zweifellos hat das in erster Linie und mit der meist peinlichen Genauigkeit in den Museen zu geschehen. Denn wo anders besitzen die Bilder nur Kunst- und nicht auch Handelswert?

Eine positive Benennung sollte m. E. niemals unter einem Gemälde angebracht werden, wenn nicht ein genügendes Beweismoment vorliegt. In allen anderen Fällen aber müßte aus der Etikette und dem Katalog deutlich hervorgehen, daß die Unsicherheit ihren Grund in der Meinungsverschiedenheit der Kenner hat. Diese Methode ist denn auch in vielen europäischen Museen bis zu gewissem Grade durchgeführt, wenn auch nicht überall bis zur Vollendung.[1]) Sobald sie auch für Privatsammler und den Kunsthandel mehr als es bisher der Fall war, vorbildlich wird, — mehr als ein

[1]) Vgl. meinen Aufsatz im „Bulletin van den Ned. Oudheidkundigen Bond" N. F. IX 1916 S. 70 ff.

löblicher Anfang ist damit bereits gemacht, — dann wird auch die stilkritische Kunstwissenschaft immer besser ihre Aufgabe erfüllen können.

Der Sammler möge sich ihre Resultate zunutze machen. In zweifelhaften Fällen wird er sich mit Gewinn den Rat des gutgeschulten Spezialisten oder Experten einholen.

C. Hilfsmittel zum eigenen Studium.

Wie erwirbt sich der Sammler nun die nötigen historischen Kenntnisse von Malern und Gemälden, von ihren Schicksalen und ihrer Stellung in der gesamten Kunstentwicklung des 17. Jahrhunderts? Eigenes Studium in den Museen, sowie der Besuch von Versteigerungen und Ausstellungen sind, wie bereits erwähnt, eine unerläßliche und hauptsächliche Vorbedingung. Wer es aber mit seiner Liebhaberei ernst nimmt, gibt sich damit nicht zufrieden und wird sich wohl am besten so selber fördern, daß er abwechslungsweise auch zu geeigneter Lektüre greift. Das eine regt dann zum anderen an: Kunstgenuß im Museum spornt ebensosehr zum Lesen über Kunst an, wie dieses wiederum zum immer aufs neue wieder Sehen. Eigener Kunstbesitz birgt wohl den größten Anreiz zum Selberstudieren in sich. Man besucht Museen und andere Sammler, und vergleicht auch auf Auktionen das Seinige mit den anderen Werken desselben Meisters. So entwickelt man allmählich seinen Geschmack und guten Blick. Von selber ergibt sich dann das Interesse an weiteren Fragen. Man wünscht zu wissen, aus welcher Schaffensperiode eines Malers das Stück stammt, ob die Signatur echt ist und mit anderen desselben Meisters übereinstimmt, ob ein Gegenstück existiert, oder ob es ein Fragment eines größeren Werkes ist, das mit anderen zusammengehört usw. Kurzum, es ergeben sich eine Unmenge interessanter Probleme für den Sammler.

Darüber wird er, ebensogut wie der Kunstgelehrte und der Händler, auch gerne im eigenen Hause Auskunft haben wollen, und dieser Ratgeber ist seine Handbibliothek.

Nun muß leider festgestellt werden, daß es bisher weder ein erschöpfendes Handbuch der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, noch ein ganz zuverlässiges Lexikon gibt. Zum Glück liegt jedoch eine Unmenge Baustoff dafür vor, der größtenteils in leicht zugänglichen Werken zu Rate gezogen werden kann. Der Übelstand ist also vorläufig nur der, daß man noch in etwas vielen Büchern suchen muß, um zu sehen, was alles z. B. über einen holländischen Maler bekannt ist.

Um einen Eindruck vom geistigen Gehalt der Leistungen der Hauptmeister in der Malerei des 17. Jahrhunderts in Holland zu bekommen und sich, nach dem Kunstgenuß im Museum, selber über ihre Bedeutung noch klarer zu werden, ist zweifellos für den deutschen Leser W. von Bodes „Die Meister der Holländischen und Flämischen Malerschulen“ (1917) die meist anregende Lektüre.

Wer den historischen Verlauf der holländischen Malerei kennen lernen will, lese das in angenehm populärem Ton gehaltene, gute Buch Philippis über „Die Blütezeit der Malerei in Holland“, oder das reichhaltige Prachtwerk von Bredius über „Die Meisterwerke des Reichsmuseums zu Amsterdam“.

Die Stellung der holländischen Malerei zur bildenden Kunst als Ganzem geht am besten aus dem Studium eines der bekannten Handbücher von Woermann, Woltmann-Woermann (dieses veraltet, aber in mancher Hinsicht immer noch unübertroffen), Lübke, Springer usw. hervor.

Spezielle Kenntnisse über die Verhältnisse im Malerstand des 17. Jahrhunderts überhaupt, über den damaligen Kunsthandel usw. vermitteln am besten Bredius' „Künstlerinventare“, das interessante Büchlein von Floerke,[1]) Martins Monographie über Gerard Dou, sowie die Artikelreihe desselben Verfassers im „Burlington Magazine“ von 1905.

Über zahlreiche Meister liegen bereits separate Biographien und Publikationen vor. Namentlich über Rembrandt hat sich eine

---

[1]) Hanns Floerke, Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte. München und Leipzig 1905.

riesige Literatur angesammelt. Wilhelm Valentiner hat als Anhang zu seinem lesenswerten Buch „Rembrandt und seine Umgebung" eine bis 1905 reichende Bibliographie des Meisters zu geben versucht. Hofstede de Groots unentbehrliches und an interessanten Details überreiches „Beschreibendes und kritisches Verzeichnis" gibt nicht nur Gesamtkataloge der Werke der Hauptmeister der holländischen Malerei im 17. Jahrhundert, sondern enthält jeweils auch deren knappe, sie vortrefflich charakterisierende Biographie nebst wertvollen Angaben über ihre Schüler und Nachahmer.

Zum Nachschlagen kommen vor allem die Künstlerlexika von Thieme-Becker und A. v. Wurzbach in Betracht; ersteres noch im Erscheinen begriffen, letzteres zwar abgeschlossen, aber leider in vielen Fällen nachzukontrollieren, weil der emsige Verfasser kein spezieller Bilderkenner gewesen ist. Unbekannte Signaturen wird man am besten dort und in Naglers „Monogrammisten" aufsuchen.

Wertvolle biographische Notizen und meistens neuerdings auch Künstlersignaturen enthalten die wissenschaftlichen Kataloge der größeren Museen wie Berlin, Darmstadt, Dresden, Frankfurt a. M., Schwerin, London (Nat. Gall.), sowie des Mauritshuis im Haag, wofür Bredius die Künstlerbiographien verfaßt hat.

Prachtwerke und Kataloge vieler Privatsammlungen sind gleichfalls als wissenschaftliches Hilfsmittel und als Ansporn zu eigenen ähnlichen Leistungen zu vergleichen (Huldschinsky, Johnson, Kann, Kappel, Lilienfeld, Novak, Nostitz, de Ridder, Schubart, Tritsch, Widener, Weber usw.).

Für die genauere Kenntnis der Werke und Lebensumstände der meisten Maler finden sich obendrein viele grundlegende Aufsätze in den wissenschaftlichen Kunstzeitschriften. Ein der niederländischen Sprache kundiger Sammler wird außerdem gut daran tun, das grundlegende und unentbehrliche „Oud Holland" regelmäßig nachzulesen.

Über die neuesten Begebenheiten im Kunstleben und im Handel informiert man sich durch Zeitschriften wie „Kunstchronik", „Kunstmarkt", „Cicerone" usw. mit ihren vielen Notizen über Auktionen und ihre Ergebnisse.

Th. von Frimmels noch immer unübertroffenes „Handbuch der Gemäldekunde“ orientiert am besten allgemein über technische Beschaffenheit und Erhaltungsmethoden von Bildern. Belehrend ist auch die Lektüre von Büchern wie Bergners „Maltechnik“, Pettenkofers „Über Ölfarbe“, Voss „Bilderpflege“ u. a., welche letztere aber beide mehr oder weniger persönliche Ansichten ihrer Verfasser vertreten.

Außer all dieser Literatur wird sich aber bei jedem persönlich interessierten Sammler allmählich auch eine stattliche Reihe von — mit eigenhändigen Notizen bekritzelten — Katalogen der von ihm besuchten Galerien anhäufen. Mit den Versteigerungskatalogen zusammen bilden sie ein nützliches und reichhaltiges Abbildungs- und Nachschlagematerial.

Schließlich muß noch auf den großen Wert hingewiesen werden, den eine Sammlung von Photographien für jeden Kunstfreund darstellt. Sie ist unentbehrlich für das Bestimmen eines Gemäldes, für das Feststellen von Kopien und Wiederholungen, zur Übersicht über das gesamte Oeuvre eines Meisters usw. Je vollständiger sie ist, desto mehr Nutzen und Genuß gewährt sie. Wer es sich erlauben kann, kaufe sämtliche Aufnahmen nach holländischen Bildern des 17. Jahrhunderts, die Firmen wie Braun (Dornach i. E.), Bruckmann (München), Hanfstaengl (ebendort), Alinari (Florenz), Brogi (ebendort), Anderson (Rom), Löwy (Wien), Dr. F. Stoedtner (Berlin), Mansell (London), usw. in kleineren und größeren Formaten aufgenommen haben. Auf Karton aufgezogen und nach Meistern in Schachteln oder Mappen geordnet, bilden sie einen Hilfsapparat, der jedem ernsthaften Sammler eine unversiegliche Quelle steter Belehrung und dauernden Genusses ist.

III. Die Frage nach dem Preis.

A. Bestimmende Faktoren.

Beim Erwerb eines alten Gemäldes hat man sich nicht nur zu fragen, ob es einem gefällt und ob es alt und echt ist, sondern meistens auch was es kostet. Wird eine große Summe dafür verlangt, dann möchte man auch wissen, ob es wirklich all das Geld wert sei.

Der Preis eines Bildes wird von ganz verschiedenen Faktoren bestimmt und seine Festsetzung ist bisweilen eine sehr schwierige Sache. In erster Linie hängt es von der Qualität (Schönheit) eines Stückes ab und von seinem Erhaltungszustand. Ferner kommt dabei in Betracht, ob die Werke des betreffenden Meisters mehr oder weniger selten und gesucht sind, sowie, ob das Bild mit Sicherheit oder nur mit Wahrscheinlichkeit als von einem bestimmten Maler herrührend gelten kann. Schließlich wirkt beim Festsetzen von Preisen auch der momentane Stand des Bildermarktes überhaupt mit, welcher ja wiederum so eng mit Mode und Zeitgeschmack zusammenhängt.[1])

Im allgemeinen läßt sich sagen, daß die Preise altholländischer Bilder eine steigende Tendenz zeigen. Dieser Umstand erschwert weiterhin das Nennen bestimmter Preise für Werke irgendwelcher Maler.

B. Preissteigerung.

Die Preissteigerung wird erklärlich, wenn man einmal bedenkt, daß der im Handel befindliche oder für die Zukunft noch frei-

[1]) Th. v. Frimmel, Handbuch der Gemäldekunde. 2. Aufl. Leipzig 1904, S. 247 ff.

kommende Vorrat an alten Bildern immer mehr abnimmt. Durch Entwicklung des Museumswesens kommen fortwährend Stücke durch Kauf oder Schenkung an öffentliche Galerien, oder es werden ihnen ganze große Sammlungen entweder überwiesen oder dem Staat bzw. einer Stadt gestiftet. Wir denken hierbei etwa an das von Sir Richard Wallace dem englischen Staat hinterlassene überreiche Wallace-Museum oder an die Vermächtnisse Peel und Salting an die National Gallery in London, an die Sammlungen Wallraf-Cöln, Thieme und Gottschald-Leipzig, Bachofen-Burckhardt-Basel, Wesendonck-Bonn, Chauchard und von Schlichting-Paris, Semenof-St. Petersburg, sowie die großen Schenkungen an amerikanische Museen.

Aber nicht nur dadurch, sondern auch noch aus vielen anderen Gründen ist die Nachfrage nach alten Bildern fortwährend gestiegen, gleichzeitig damit namentlich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts natürlich auch die Preise. Und noch jetzt dauert diese Verteuerung fort.

Das möge mit einigen Beispielen verdeutlicht werden. Das prächtige Bild Rembrandts von 1655 mit Joseph und Potiphar (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum), 110 × 87 cm groß, erzielte im Jahre 1820 nur £ 189 (= ca. 4700 Fr.), 1830 bereits £ 598 (= ca. 15000 Fr.), 1883 dann 200000 Fr. Seinen heutigen Wert könnte man ungefähr ermessen, wenn man folgende Rembrandt-Preise daneben hält: Die „Bathseba im Bade“ der ehemaligen Sammlung Steengracht, 1643 gemalt, 62 × 81 cm (also kleiner als das eben genannte Bild), ein prächtiges Stück, aber nicht so großartig und brillant in Färbung und Pinselführung (Abb. 65), erzielte 1841 noch 7880 Fr., 1913 dagegen 1000000. Das Bildnis von Rembrandts Vater, um 1631 gemalt (Chicago, Privatbesitz), 81 × 75 cm, erzielte 1913 auf der Versteigerung Nemes 516000 Fr. Sehr lehrreich und charakteristisch für die Wertsteigerung ist die Geschichte des Porträts seiner Schwester Liesbeth van Rijn.[1]) Es ist um 1632 gemalt, mißt 52 × 39 cm

[1]) Hofstede de Groot, Beschreibendes und kritisches Verzeichnis, VI (1915) Nr. 695. Ebendort vgl. man auch die in den letzten Jahren für Gemälde Rembrandts bezahlten Preise z. B. unter den Nummern 81, 105 (weil angezweifelt nur 40000 M.), 107, 298, 582, 952.

und erzielte 1767	(zusammen mit einem Gegenstück)	1210 Fr.
1794	(ohne das Gegenstück)	651 „
1851	„ „ „	8100 „
1868	„ „ „	21600 „
1912	„ „ „	365000 „

In gleicher Weise kann die Preissteigerung bei zahllosen anderen Meistern nachgewiesen werden. Ein allgemeiner Prozentsatz läßt sich dafür aber ebensowenig feststellen, wie der genaue Wert einer bestimmten Kategorie von Bildern. Bevor man häufig einen solchen auch nur ungefähr umschreiben kann, hat er sich bereits wieder verändert.

Namentlich wenn etwa eine Sammlung allerersten Ranges — wie es z. B. die vor etwa hundert Jahren begründete des Barons Steengracht im Haag gewesen ist — liquidiert wird, dann konzentriert sich die ganze Nachfrage hauptsächlich auf die besten Stücke darin und die Preise schnellen von neuem in die Höhe.

Auf der 1913 in Paris abgehaltenen Versteigerung dieser schönen Privatgalerie wurde z. B. die hübsche kleine Stadtansicht von Hiob Berckheyde (Haag, Mauritshuis, 46 × 39 cm) mit 20000 Fr. nicht zu teuer bezahlt. Daß das Knabenbildnis von J. Backer (ebendort, 94 × 71 cm, Abb. 23) 76000 Fr. brachte, lag nicht so sehr daran, daß die Werke dieses Meisters plötzlich so gestiegen waren oder an der Herkunft des Stückes gerade aus dieser Sammlung, sondern namentlich an seiner außergewöhnlich hohen künstlerischen Qualität. Diese war auch für den hohen Preis von 305000 Fr. maßgebend, den die „Toilette“ von Terborch (ebendort, 33 × 29 cm) erzielte; daneben spielten aber auch die Seltenheit solcher Bilder des Meisters überhaupt, sowie die tadellose Erhaltung und Herkunft eine Rolle. Dieselben Faktoren, vereint mit der wunderbaren Schönheit, namentlich im Charakterausdruck und in der Farbengebung, waren ausschlaggebend, daß das „kranke Kind“ von Metsu (33 × 27 cm) erst für 312000 Fr. von Herrn O. Huldschinsky in Berlin erworben werden konnte. Ein Gleiches war der Fall bei Hobbemas „Mühle im Wald“ (Haag, Mauritshuis, 92 × 128 cm) 286000 Fr., Aert de Gelders „König David“ (Amsterdam, Reichsmuseum, 100 × 116 cm)

54000 Fr., Maes „Pastetenbäcker“ ($45^1/_2 \times 34$ cm) 26000 Fr., I. v. Ostades „Bauer mit dem Schwein“ (Haag, Mauritshuis, 27×25 cm) 26000 Fr. Brouwers „rauchende Gesellschaft“ ($46 \times 36^1/_2$ cm) erzielte als wunderbares, unzweifelhaft echtes Bild von großem Ruf 426500 Fr. und der Jan Steen als seltenes, großfiguriges Bild, zugleich das größte des Meisters überhaupt (Haag, Mauritshuis, 134×163 cm) 375000 Fr. Auch einige unter den Kleinmeistern wurden ungewöhnlich hoch bezahlt, sie jedoch hauptsächlich nur ihrer Herkunft aus der Steengrachtschen Sammlung wegen.

C. Preisbestimmung.

Hält man sich alle die eingangs erwähnten Faktoren vor Augen und erwägt man dabei auch noch die eben besprochene Preissteigerung, so ist das Feststellen des Preises für alte Gemälde wirklich keine leichte Sache.

Es gibt Leute, die sich dafür an Bücher wenden. Allerdings läßt sich ja aus diesen manches lernen, aber sie müssen mit Vorsicht benutzt werden. Wer sich über Preise im allgemeinen und ihre stete Veränderung unterrichten will, greife zu den besonders historisch höchst interessanten Büchern von Eudel oder Roberts (vgl. Literaturübersicht im Anhang). Auch Hofstede de Groots beschreibendes und kritisches Verzeichnis enthält manche lehrreiche Angaben über Bilderpreise. Endlich nennen ja auch einige Museumskataloge die Summe, wofür die Gemälde seinerzeit angekauft worden sind. Schließlich wären noch die sieben Bände von Mireurs „Dictionnaire de ventes d'art“ zu nennen.

Wenn ich aber z. B. dort ein bekanntes Bild nachschlage, finde ich allerdings, wieviel es in einer bestimmten Auktion aufgebracht hat. Wird mir nun gerade dieses Stück zum Kauf angeboten und bin ich in der Lage abzuschätzen, wieviel es seitdem billigerweise etwa im Wert gestiegen sein dürfte — ja, dann habe ich so ziemlich eine Grundlage zur Preisbestimmung.

Einen besseren Maßstab habe ich jedoch, wenn ich z. B. ein

Gemälde Brekelenkams kaufen kann, das die nämlichen Qualitäten besitzt, wie ein anderes, ähnliches und mir genau erinnerliches Bildchen, das in einer kürzlich abgehaltenen Versteigerung gewesen war. Da suche ich nun den damals gezahlten Preis nach (z. B. im „Kunstmarkt"), wenn ich ihn mir nicht schon in mein Exemplar



Abb. 65. Rembrandt, Bathseba. Neuyork, Metropolitan-Museum. Erzielte auf der Versteigerung Steengracht 1913 eine Million Fr.

des Versteigerungskatalogs notiert hatte, und bin dann so in der Lage, das angebotene Bild selber ungefähr zu taxieren.

Halte ich mich aber nur an Auktionskataloge und kenne ich die Objekte nicht auch aus persönlicher Anschauung, so bietet sich keine genügende Sicherheit. Erstens sind nicht immer alle Versteigerungsbenennungen richtig; zweitens fehlt mir jegliches zuverlässige Wissen von der Qualität der erwähnten Bilder und drittens ist der Preis gar nicht immer derjenige, wofür das Stück verkauft wurde, sondern vielleicht nur der höchst gebotene, während das

Bild zurückbehalten worden ist usw. Dies weiß ein jeder, der hie und da Versteigerungen mitgemacht hat.

Bücher helfen also lange nicht immer. Und aus allem bisher Vorgebrachten erhellt sich zur Genüge, wie wahr das ist, was Frimmel schon 1894 in seiner „Gemäldekunde“ (S. 208) sagte, daß nämlich „eine wissenschaftliche Beurteilung des Preises bei einem Gemälde von Fall zu Fall eine sehr mühsame und schwierige Arbeit ist, so leicht auch der Geschäftsmann für sich eine Überzeugung davon gewinnt, was ihm ein Gemälde wert ist, was er dafür zahlen kann, was er geben würde“. Aber nicht nur der Geschäftsmann, sondern auch der Sammler und der Museumsbeamte sollen dies wenigstens ungefähr beurteilen können, und dazu müssen sie sich eben in diesen „Betrieb“ etwas hineinzuleben suchen. Nur eigene praktische Erfahrung kann hier helfen, wenn dann auch — wie oben angedeutet — Notizen und Bücher einige Unterstützung liefern.

Während wir im folgenden also keineswegs Preise „feststellen“ möchten, seien doch einige charakteristische Beispiele angeführt, woraus zur Genüge hervorgehen soll, daß man z. B. für einige tausend Mark keinen erstklassigen Jan Steen erwerben kann (es sei denn, man finde ihn in irgendeiner Weise „unerkannt“ vor), ebensowenig wie einen echten Rembrandt für einige zehn- oder fünfzehntausend Mark.

Die für einen Frans Hals normalen Formates in den letzten Jahren bezahlten Preise gehen von etwa 30000 bis 750000 M. Der sehr seltene J. Vermeer van Delft dürfte heute bis 700000 M. und mehr wert sein. Hervorragende Bilder Hobbemas galten schon bis 600000 M., kleinere von guter Qualität um 20000 bis 30000 M. Dagegen lassen sich für Meister wie Jacob Ruisdael, Jan van Goyen, A. van Ostade, Jan Steen usw. kaum Preise nennen. Nicht nur ist die Qualität ihrer Bilder sehr verschieden, sondern es spielen die Art der Darstellung, Erhaltung und Größe bei jedem einzelnen Stück eine große Rolle. Für etwa 15000 M. ist ein guter kleiner Ruisdael oder Steen schon zu haben; aber für ein ganz hervorragendes Meisterwerk des ersteren dürften in manchen Fällen

150000 M. kaum genügen, während Bilder Jan Steens sogar schon mit mehr als 300000 M. bezahlt wurden. Oft sind recht hübsche, anziehende und stimmungsvolle Bildchen von van Goyen noch um wenige Tausende zu haben, während dagegen magistrale größere Stücke aus seiner Spätzeit bisweilen weit über 50000 M. aufbringen.[1])

Weniger stark auseinandergehend sind die Preise für Bilder der auf Auktionen nicht so heftig umstrittenen und doch in ihren besten Stücken hervorragenden sog. „kleineren Meister". So etwa Dirck Hals und mit ihm die Soldatenmaler Codde und Duyster; so auch J. M. Molenaer und Judith Leyster, die Stillebenmaler Pieter Claesz und Heda, die Porträtisten Hanneman und Janssens v. Ceulen, Genremaler wie Brekelenkam, Landschafter wie Wijnants oder Berchem, und so viele andere mehr, deren Bilder uns großen Genuß gewähren und die das Sammeln mehr als wert sind. Die Preise von Werken dieser Meister variieren etwa zwischen 6000 und 30000 M., je nach Qualität, Erhaltung und Größe eines Stückes. Bisweilen kann man auch von manch einem dieser Maler ein Stück erwerben, ohne dafür die erstgenannte Summe anlegen zu müssen.

Es kann sich hier, wie schon erwähnt, nur um allgemeine Betrachtungen handeln, keineswegs aber um das Nennen von „Normalpreisen", was um so schwieriger wäre, als die Zeitumstände seit Ausbruch des großen Krieges den freien internationalen Verkehr der Käufer und Kunstwerke nicht nur bedeutend hemmen, sondern auch die Preise gegen früher ganz verschoben haben. In England sind z. B. manche Preise momentan niedriger als auf dem Kontinent. Ferner erinnere man sich z. B. der Versteigerung v. Kaufmann, die im Dezember 1917, wo dieses Büchlein bereits im Druck war, stattfand und die neuerdings eine Erhöhung des Marktpreises mancher Meister zur Folge hatte.

[1]) Zu den höchstbezahlten Meistern gehören etwa noch: G. Terborch, J. v. d. Cappelle, A. Cuyp, Dou, C. Fabritius, B. v. d. Helst, M. de Hondecoeter, W. Kalff, Th. de Keyser, Maes, Metsu (!), A. v. d. Neer, A. v. Ostade, Potter, S. Ruysdael, W. v. d. Velde, S. de Vlieger usw.

Auch hieraus ergibt sich wiederum, daß die Praxis vor dem Buche geht; dieses soll nur anleiten, jene allein kann lehren.

Ebenso wie der Sammler seine stilkritischen Kenntnisse durch fleißigen Besuch der Museen und fortwährenden Meinungsaustausch mit Leuten, welche dieselben Interessen wie er besitzen, erweitern soll, so wird er sich auch in Sachen der Bilderpreise am besten mitten in der Praxis unterrichten: er besuche also möglichst häufig die Ausstellungen der Kunsthändler und die Versteigerungen selber und verfolge sorgsam deren Verlauf und Ergebnisse.

IV. Das Erhalten und Wiederherstellen von Gemälden.

A. Gesunde Bilder.

Eine Hauptsorge für jeden Sammler bildet die richtige Behandlung seiner Bilder; denn ohne dieselbe ist ein Gemälde viel früher dem Untergang geweiht, als wenn ihm die nötige Pflege zuteil wird.[1])

Ebenso wie ein Eingreifen nötig ist, wo Holzwurm, allmähliches Zugrundegehen der Leinwand, Abfallen der Farbe, Krankheiten des Firnis usw., die Erhaltung eines Bildes bedrohen, sind selbstverständlich alle unnötigen Verschönerungsversuche, alles unsachgemäße „Auffrischen", Firnissen, Rentoilieren usw. ein für alle Male vom Übel.

Und doch wird immer wieder aufs neue gegen diese beiden fundamentalen Gebote verstoßen. Bilder, die durch Verwahrlosung zugrunde gegangen sind, bilden in nicht geringerem Maße einen täglichen Verdruß für den Fachmann, wie jene, die infolge unsachverständiger Restaurierung rettungslos verloren sind. Nur zu oft sieht man doch Kunstwerke, die man ganz intakt und wohlerhalten kannte, derart „aufgefrischt" wieder, daß sie nun — durch zu scharfes Putzen — ihre besten Eigenschaften verloren haben; und gerade so oft begegnet man auch wieder Bildern, auf deren unmittelbare Ausbesserung schon vor Jahren hingewiesen wurde, in einem

---

[1]) Jedem Anfänger sehr zu empfehlen ist Dr. Th. von Frimmel, Handbuch der Gemäldekunde, Leipzig 1904 (4 M.). Der Leser findet hier auch noch über andere Punkte Aufschluß, die außerhalb des Rahmens unseres Büchleins liegen. Ferner vgl. man auch A. P. Laurie, the Pigments and Mediums of the Old Marters, London, Macmillan & Co. 1914 (10 M.).

nicht wieder herzustellenden Zustand, da man ihre Krankheit hatte weiter wuchern lassen.

Aber gerade so gut, wie kranke Gemälde sachgemäß geheilt werden müssen, ist es für jeden, der damit zu tun hat, logischerweise auch die Aufgabe, darauf zu achten, daß gesunde Bilder nicht erkranken. Dies kann aber selbst den aus allerbesten Materialien verfertigten Gemälden begegnen, wenn etwa zu große Feuchtigkeit, Sonnenhitze,[1]) schlechte, d. h. zu trockene Zentralheizung usw. auf sie einwirken.

Die wahre Bilderpflege umfaßt aber noch mehr. Das Eingreifen des Restaurators kann nämlich unter Umständen bei einem Stücke nötig werden, das zwar vollkommen gesund und heil ist, jedoch unter dicken schmutzigen Firnislagen verborgen liegt oder Übermalungen aufweist, die der ursprünglichen Absicht des Künstlers Abbruch tun.

Über dieses Putzen ohne „hygienische" Notwendigkeit sind die Meinungen allerdings sehr geteilt; denn es handelt sich hier um eine ästhetische Frage, die mehr die „Haut" und „Kleidung" des Bildes angeht als das Kunstwerk selbst. Hierbei spielen vor allem der persönliche Geschmack und die Mode eine Rolle.

Gerade weil hierüber die Meinungen auseinandergehen — was bei der Frage, ob Krankheiten geheilt und vorgebeugt werden sollen, von vornherein undenkbar ist, — glaube ich, daß es gut ist, wenn hiervon im folgenden zuerst die Rede sein wird.

Theoretisch hat man sich dann die Frage vorzulegen, ob ein gesundes altes Gemälde wieder möglichst genau so aussehend gemacht werden soll, wie es der Maler seinerzeit fertiggestellt hat, oder ob man ihm sein im Laufe der Jahre erhaltenes äußere Ansehen belassen will. Eine Antwort hierauf läßt sich erst nach einer etwas komplizierten Auseinandersetzung geben.

Erstens einmal kann ein Bild — selbst wenn man allen Firnis entfernt — unmöglich wieder so aussehen, wie damals, wo es frisch

---

[1]) Ausdrücklich sei auf die äußerst nachteiligen Folgen hingewiesen, die sich bei Bildern bemerkbar machen, wenn sie etwa längere Zeit direktem Sonnenlicht ausgesetzt sind!

gemalt war. Die Farben haben sich durchs Trocknen und andere Vorgänge einigermaßen verändert und zudem sind sie oft von einem Netzwerk von Sprüngen durchzogen: das Ganze ist mit anderen Worten „reifer" geworden. Was nun den Firnis betrifft, so hat dieser die Eigenschaft gelb zu werden, zu springen usw. Nun kommt es ganz darauf an, ob der Maler mit dem Bilde, als es vollendet auf der Staffelei gestanden hat, zufrieden war, oder ob er sich bereits damals nach dieser Reife von Farbe und Firnis sehnte, wie das z. B. bei vielen Meistern der Haager Schule des 19. Jahrhunderts der Fall war. Obwohl ich nun annehme, daß so etwas für die Altholländer (Rembrandt, Vermeer, Hals usw.) in der Regel nicht zutrifft, wenn sie auch vermutlich eine leicht warme gelbe Tönung bei einem alten Bild schön gefunden haben werden, kann ich doch nichts mit letzter Sicherheit hierüber sagen, da mir von keinem unter ihnen eine diesbezügliche Äußerung bekannt ist. Hingegen wissen wir, daß schon damals viel für die Reinigung der Gemälde getan wurde, und zwar meistens durch die Maler selber. Wäre es eine ausgemachte Sache, daß z. B. Rembrandt seine Bilder dann am schönsten fand, als sie gerade vollendet waren, dann hätte man auch die Gewißheit eines Verstoßes gegen seinen Sinn, indem man die gelben und braunen Firnisse auf seinen Werken beibehält. Da wir jedoch hierüber ganz im unklaren sind, steht es uns meines Erachtens frei, in diesem Punkt nach eigenem Gutdünken zu handeln. Aber wohlverstanden: ich denke hier an gesunde Firnislagen, deren Belassung dem Gemälde nicht schadet.

Es bleibt also die Frage bestehen: Soll man das Bild, ohne gelben oder braunen Ton, so sehen wie es im Laufe einiger Jahrhunderte geworden ist, also in einem Zustand, worin es verhältnismäßig wenig vom ursprünglichen abweicht? Oder aber, sollen wir es durch eine Lage von stärker oder schwächer gesprungenem und mehr oder weniger vergilbtem und braunem Firnis hindurch erblicken?

In der Antwort hierauf liegt der kardinale Punkt von allem Restaurieren des Firnis. Die Ansicht der einen geht dahin, das Bild sei nach der „Operation", wo der Firnis ganz oder teilweise

entfernt worden ist, „blank“ zu belassen. Sie wird ganz energisch von anderen bekämpft, deren Überzeugung dahin geht, daß in einem solchen Falle eine gelbliche Firnislage, ein sog. „Galerieton“, anzubringen sei. Dieser weicht dann nur insoweit von einer alten Lage ab, als er anfangs keine Sprünge (Craquelure) aufweist, aber doch so aufgetragen werden kann, daß er mit der Zeit fast nicht mehr von einer alten Schicht zu unterscheiden ist.

Wer Gemälde am liebsten ohne gelblichen Ton sieht, muß entweder von der Überlegung ausgehen, daß sich sein Gefühl der oft verschönernden Wirkung einer dünnen alten Firnislage widersetzt. Oder aber, er opfert diese, so gerne er sie auch behalten wollte, zur Erreichung seines einzigsten Zieles auf: das Bild möglichst in ursprünglichem Zustand zu sehen. Obwohl ich persönlich nicht dieser Ansicht bin und am liebsten gesunde, dünne, nicht allzu sehr vergilbte alte Firnisschichten beibehalte, glaube ich doch, daß es unbillig ist, diejenigen zu verurteilen, welche den alten Firnis opfern wollen.

Das erbarmungslose Verwerfen jeglichen Abänderns der Tönung eines Gemäldes ist vielfach die Folge von Angst vor einem Unglück, das beim Restaurieren vorkommen könnte. Andererseits geht es aber auch oft auf eine Begriffsverwechslung mit Patina zurück. Es läßt sich keineswegs beweisen, daß ein altes Bild ebensowenig seines „Tones“ entkleidet werden dürfe, wie etwa ein alteichenes Möbelstück; und zwar einfach deshalb, weil es bei diesem in der Absicht seines Urhebers gelegen hat, daß es im Laufe der Zeit eine gewisse Tönung annehmen müsse, während gerade beim Maler, zehn gegen eins, der Meister nicht damit gerechnet hat. Die besten Beispiele bieten die blaue Luft z. B. bei Wouwermans, Dujardin oder Adriaen van de Velde, die blauen Kleidungsstücke Marias (z. B. bei Murillo) usw. Kann es da je in der Absicht dieser Künstler gelegen haben, daß blaue Luft und blaue Kleider auf ihren Bildern durch gelbbraune Firnislagen grünlich erscheinen? Sicherlich nicht![1]) Der

---

[1]) Die ursprüngliche Färbung läßt sich öfters am Rande der Sprünge in der Farbe erkennen.

Charakter der Ölmalerei steht, soweit sie realistisch ist, in flagrantem Gegensatz zum starken Vergilben des Firnis. Dieser wird von jeher dazu angebracht, sowohl um das „Einschlagen“ zu verhüten und den Anschein zu erwecken, als seien die Farben des Bildes noch naß, als auch zum Schutz derselben überhaupt. Deshalb läßt sich also der Firnis nicht mit der Patina eines Stückes vergleichen. Denn sonst fänden wir ihn, wie diese, schon gleich nach der Fertigstellung durch den Maler selber in einer bestimmten Tönung (gelblich, bräunlich usw.) auf dem Gemälde angebracht.

Strenggenommen ist denn auch nichts gegen denjenigen einzuwenden, der — ohne Nachteil für das Bild an sich — sogar gesunde dünne Firnisschichten entfernt, um ein Gemälde wieder ziemlich genau so sehen zu können, wie es der Maler gemacht hat. Wer so vorgeht, behandelt den Künstler am ehrlichsten. Aber — wie bereits gesagt — wir können durchaus nach eigenem Gutdünken handeln, sofern die Gesundheit des Stückes keinen Schaden leidet.

So kommt also wiederum die Frage aufs Tapet, ob man nicht auch das Recht hat, die gelbliche Tönung eines Gemäldes beizubehalten, sofern es dadurch, unserer persönlichen Überzeugung nach, schöner wirkt. Das kann meines Erachtens sicher geschehen, wenn man nur nicht z. B. blaue Luft oder blaue Kleidungsstücke allzu stark grünlich läßt. Hauptbedingung dabei ist natürlich auch das klare Bewußtsein davon, daß wir mit eigenem Wissen und Willen uns und andern das Bild anders zeigen, als es eigentlich ist, und daß wir das Kunstwerk wie durch eine farbige Brille sehen. Im Grunde genommen ist der wahre Kern all der Manipulationen mit Galerieton — abgesehen von der Furcht vor dem Verputzen — eben doch der, daß man ein Stück lieber durch eine dünne, gesprungene, gelbbraune Schicht erblickt, als im ursprünglichen Zustand.

In Fällen, wo die goldgelb gewordene Firnislage wirklich verschönernd wirkt, kann man meines Erachtens also ruhig von dieser Eigenschaft Gebrauch machen, sofern man sie nicht mit Patina verwechselt und sich auch des vorsätzlich begangenen Fehlers bewußt bleibt.

Aus den bisherigen theoretischen Überlegungen ergeben sich folgende Winke für die Praxis:

1. Firnisschichten, die gesund, dünn, durchsichtig und nur leicht gelblich geworden sind, entferne man nicht; es sei denn, man wolle das Bild lieber möglichst genau so sehen, wie es der Maler vollendet hat. Gegen ein solches Entfernen besteht aber vor allem die eine praktische Schwierigkeit, daß es nur sehr wenige Bilderrestauratoren gibt, die es tun können, ohne dem Gemälde zu schaden. Dies überlege man sich also vorher genau.



Abb. 66. Frans Hals d. Ält., Vorsteher des Altmännerhauses in Haarlem. Nach der letzten Restauration. Haarlem, Museum.

2. Der Museumsdirektor, der Bilder unter seiner Obhut hat, die Gemeingut der Öffentlichkeit sind, entferne ebensowenig Firnislagen, die gesund sind; selbst wenn ihn diese auch persönlich widerwärtig berühren. Sollte je einmal die Zeit kommen, wo Künstler und Publikum das Entfernen getönter Firnislagen fordern, dann kann er dieser Strömung in den Fällen folgen, wo er die vollständige

Gewißheit hat, einen Restaurator bei der Hand zu haben, der imstande ist, dieses schwierige Werk durchzuführen, ohne Schaden anzurichten.

Nun ist aber auch noch von den zwar gleichfalls gesunden, jedoch dicken braunen Firnisschichten zu reden. Wie wir später noch



Abb. 67. Frans Hals d. Ält., Vorsteherinnen des Altmännerhauses in Haarlem. Haarlem, Museum.

sehen werden, kann man sie ohne jede Gefahr dünner und heller machen, wenn sich das Übermaß entfernen läßt. Allerdings werden auch dagegen Bedenken laut, die aber meines Erachtens unbegründet sind.

Als Beispiel möchten wir die beiden Regentenstücke des Frans Hals im Haarlemer Museum nennen mit den Vorstehern und Vorsteherinnen des Altmännerhauses (Abb. 66 und 67). Das erstere ist vor einigen Jahren durch den tüchtigsten holländischen Restaurator behandelt worden. Es steckte unter mehreren alten, gesprungenen

Firnisschichten, zwischen denen Retouschen und große übermalte Partien lagen. Das ganze Bild war an vielen Stellen eingeschlagen und blind, und dort, wo der Firnis noch durchscheinend blieb, war er gelbbraun wie Bouillon geworden. Der Eindruck, den man demnach vom Werk des Frans Hals an diesen wenigen durchsichtigen Partien hatte, war ein noch undeutlicherer als der, den man von einer Blume bekommt, die auf den Boden eines mit dünner Suppe gefüllten Tellers gemalt ist. Mag nun bisweilen auch eine solche Blume von Suppe bedeckt schöner erscheinen als ohne dieselbe, so wird doch niemand z. B. Sèvressuppenteller mit Bouillon gefüllt ausstellen wollen!

Das Bild mit den „Regenten“ von Frans Hals sah so oder noch ärger aus. Alle Firnisschichten sind unheilbar krank gewesen; die unterste davon vielleicht nicht, und in diesem Fall blieb sie natürlich erhalten. Wie dem auch sei, jetzt ist das störende Gelb verschwunden und das Meisterwerk bis auf ein leichtes „Tönchen“ in seiner ganzen Pracht wieder zu sehen.

Die „Regentinnen“ hingegen warten, ebenso wie auch die Schützenstücke von Hals im Haarlemer Museum, immer noch auf eine solche Restaurierung. Erst danach wird ihre unglaubliche Pracht recht zur Geltung kommen können.

Wer sich hierüber belehren will, für den lohnt es sich wirklich, die genannten Bilder an Ort und Stelle zu vergleichen. Er wird zur Überzeugung kommen, daß der Unterschied noch größer ist, als bei dem Regentenstück im Dijkhuis zu Elshout bei Krimpen a. d. Lek. Abb. 68 zeigt es uns während der Restaurierung halb schmutzig und halb gereinigt. Die Abb. 69 und 70 zeigen dasselbe Bild vor und nachdem es in Händen des Restaurators gewesen war.

Es ist, obwohl beinahe unglaublich, doch Tatsache, daß ich noch vor verhältnismäßig kurzer Zeit mit mehr wie einem Künstler sehr weitgehende Meinungsverschiedenheiten gerade der eben erwähnten Restaurierung der Hals-Bilder wegen gehabt habe. Ein sehr bekannter, jetzt verstorbener moderner Maler hat einst ein Bildnis von Hals teilweise gereinigt, dann aber schnell wieder mit einem

Firniston schmutzig gemacht, weil ... das Bild sonst viel häßlicher geworden wäre! Folgerung: er getraute sich nicht, dem Werk eines so großen Meisters in die Augen zu sehen und glaubte ihm mit einer Sauce eigenen Fabrikats wohlzutun.

Noch immer denken zahllose Leute so und setzen sich also damit für die Beibehaltung von alledem ein, was ganz gegen die Absicht des Urhebers auf eine Unmenge von Bildern zu jener Zeit geschmiert worden ist, wo das Gemälderestaurieren als edles Handwerk noch in den Windeln lag. Diese Leute getrauen sich nicht, die unreinen „Vorhänge" zu berühren; aber nicht etwa aus Furcht, daß sie dann das wahre Kunstwerk zu sehen bekämen, sondern aus Unwissenheit, was dessen ursprüngliches Aussehen betrifft, und weil sie tatsächlich glauben, selbst ein guter Restaurator könnte so stümperhaft und gegen ein Kunstwerk so unehrerbietig sein, daß er es am Ende beschädige.

In ihrer Unkenntnis fürchten sie also eine Therapie, die doch vor ihren Augen ein Kunstwerk wieder in seinem alten Glanz erstehen läßt. Sie gleichen Feueranbetern, denn sie verehren, was sie nicht anzurühren wagen: dicke, braune, schmutzige, gesprungene Firnislagen mit zahllosen unsachgemäßen Retouschen und unnötigen Übermalungen, die aus Zeiten stammen, wo das Restaurieren noch in den Händen von Leuten lag, die keine blasse Ahnung von dem besaßen, was eigentlich mit einem Gemälde zu geschehen hatte.

Es kann nicht genug betont werden, daß man zu dicke oder zu dunkle schmutzige Firnisschichten, selbst wenn sie gesund sind, entfernen soll (allenfalls mag die unterste Lage belassen werden), damit man das Bild, ohne daß es beschädigt worden wäre, besichtigen kann, befreit von jener braungelben Masse, die nichts damit zu tun hat.

Zum Glück dringt die Erkenntnis hiervon immer mehr durch. In verschiedenen Museen und Sammlungen hat man schon mit gutem Erfolge diesen Weg eingeschlagen. Als ein interessantes Beispiel führe ich ein Gemälde von Aert de Gelder an (Abb. 71 und 72). Wie es seinerzeit dem Mauritshuis geschenkt wurde,

waren zwar Tönung und Licht prächtig, trotzdem erschien es aber nicht recht durchsichtig und viel weniger kontrastreich, als Aert de Gelder jemals beabsichtigt gehabt. Die Schuld hierfür lag an einer glasigen dicken Schicht von Mastixfirnis, die dann der Restaurator entfernte. Erst daraufhin kam das Bild in seiner wahren Gestalt zum Vorschein, und man konnte Malweise und Pinselstriche



Abb. 68. Dem Ludolf de Jongh zugeschrieben. Regentenstück. Elshout.

genau verfolgen und so den Künstler durch und durch kennen lernen. Die Mauer links ist sehr viel besser geworden, das früher nur undeutlich erkennbare Tempelinnere klar zu sehen, und vorher unsichtbare Säulen sind wieder herausgekommen.

Hiermit vergleiche man nun einmal zwei der meist berühmten Gemälde von Hollands größtem Meister: die Anatomie und die Nachtwache von Rembrandt. Beide stecken unter Firnislagen, zwischen denen Schmutz, Retouschen und — bei der Anatomie sicher,[1]) bei der Nachtwache höchstwahrscheinlich — Übermalungen

---

[1]) So wurde z. B. 1732 der Mantel von Dr. Tulp restauriert.



Abb. 69. Dasselbe Bild wie Abb. 68, noch ganz schmutzig.



Abb. 70. Dasselbe Bild wie Abb. 68 u. 69, ganz gereinigt und wieder hergestellt.

liegen. Reinigte man nun die Anatomie, d. h. würde man die Firnisschichten bis auf eine oder zwei entfernen, dann erhielte man: erstens einen Hintergrund mit Pfeilern und Bogen von einem Grau wie etwa dasjenige altholländischer Fliesen, zweitens wären die Mäntel der Zuschauer links teils schwarz teils violett oder braun,



Abb. 71. A. de Gelder, Vor dem Tempel. Haag, Mauritshuis. Vor der Wiederherstellung.

und drittens wäre dann der Leichnam nicht gelb, sondern ganz realistisch bleigrau.

Dann bekäme man, mit andern Worten, ein Gemälde zu Gesicht, das sich innerhalb Rembrandts Entwicklung als Künstler nicht in seiner Beleuchtung an den mysteriösen „Simeon im Tempel“ anschließt, der ein Jahr früher entstanden ist, sondern ein in viel kühleren Tönen gehaltenes Bild, das einen meisterhaften ersten Schritt ins Gebiet lebensgroßer Porträtgruppen bedeutet. Die Ausgangspunkte hierfür sind Thomas de Keyzers stark nach grau ge-

stimmte Schützenstücke und die ohne alten Firnis gleichfalls kühlere heilige Familie Rembrandts in München.

Es ist klar, daß hierdurch der Eindruck der Anatomie an Schönheit verlieren, dafür aber an Wahrheit gewinnen würde. Wäre das Stück mein Eigentum, so würde ich nicht zaudern, die letztere



Abb. 72. A. de Gelder, Vor dem Tempel. Haag, Mauritshuis. Nach der Wiederherstellung.

triumphieren zu lassen, um so mehr als ein nächster Eigentümer den „verschönernden" Schmutz jeden Tag wieder darauf anbringen lassen könnte. Mein Rat für Privatleute ist also der, daß man Unreinigkeit, die den Eindruck allzusehr beeinträchtigt, entfernen und nur die unterste Firnisschicht, sofern das möglich ist, belassen soll.

Bei einem Bilde wie der Nachtwache, wo der Firnis krank ist, liegt die Sache viel einfacher als bei der Anatomie, wo er noch gesund ist. Da müßten eben die kranken Schichten mitsamt all



Abb. 73. Teilstück aus der Ansicht von Delft von Jan Vermeer van Delft. Haag, Mauritshuis.

den darauf und dazwischen befindlichen Retouschen und Übermalungen abgenommen werden.

Die Folge davon wäre die, daß das Gemälde etwas weniger goldgelb aussehen würde, aber doch alles andere als kühl, ja sogar noch stark leuchtend, und andere Schützenstücke würden sich dann nicht weniger als ehedem (nach einer Aussage vom Jahre 1678) wie „Spielkartenblätter" daneben ausnehmen. Zudem hätte das



Abb. 74. Etwas größerer Teil desselben Bildes wie Abb. 73.

Stück auch viel mehr Tiefe, da es durchsichtiger wäre. Das trübe Netzwerk von kleinen Sprüngen und Rissen, sowie die Partien mit brauntriefendem Firnis sollten doch verschwinden und der unberührten reinen Malerei Rembrandts, nur Rembrandts, Platz machen!

Unwillkürlich sind wir vom gesunden Firnis sprechend bereits auch auf den kranken zu reden gekommen. Bevor wir aber im folgenden hierüber handeln wollen, müssen wir eine bestimmte Art von Veränderungen an alten Bildern betrachten, woran meines Erachtens ein Restaurator nicht rühren soll.

Daß sich Bilder mit der Zeit in Farbe und Ton völlig oder

teilweise verändern oder nachdunkeln, weiß ein jeder, der viel damit umzugehen hat.



Abb. 75. Jan Steen, Die sogenannte „Brauerei". Haag, Mauritshuis.

Bei Gemälden, die mehrere hundert Jahre alt sind, haben bisweilen ganz überraschende Veränderungen stattgefunden. Das Grün ist blau geworden, weil das Gelb darin sich verflüchtigt hat. Eines der bekanntesten Beispiele hierfür bilden die blauen Bäume



Abb. 76. Dasselbe Bild wie Abb. 75. Ausschnitt.

auf Vermeers Ansicht von Delft (Haag, Mauritshuis). Weiterhin erinnere man sich der blauen Weinreben- und Sonnenblumenblätter,

denen man ab und zu auf Bildern des Frans van Mieris d. Ä. und Metsu begegnet. In andern Fällen ist dann wieder das Blau verschwunden, was sich z. B. öfters an Stilleben beobachten läßt, wo die blaue Dekoration chinesischen Porzellans fast völlig braun geworden ist.

Soll nun so etwas ausgebessert werden? Nein! Und zwar weil man das Verschwundene nicht auf chemischem Wege wieder zum Erscheinen bringen und genau so, wie es ehedem gewesen, wiederherstellen kann. Zudem handelt es sich ja auch nicht um eine Krankheit.[1])

Außer Veränderungen der Farben läßt sich vielfach auch ein Wieder-zum-Vorscheinkommen der sog. Repentirs beobachten, d. h. also derjenigen Partien, die der Maler zu Anfang anders hatte machen wollen, die er selber veränderte und übermalte und die nach Jahren dann wieder durch die darüber liegende Farbschicht hin sichtbar geworden sind. Als ein Beispiel hierfür vergleiche man das von Vermeer (auf seiner Ansicht von Delft) übermalte Figürchen (Abb. 73 und 74). Dies geschah wahrscheinlich, um einen ruhiger wirkenden Vordergrund zu bekommen. Solche Repentirs dürfen unter keinen Umständen vom Restaurator entfernt oder unsichtbar gemacht werden. Denn sie sind gewissermaßen Beweisdokumente zur Entstehungsgeschichte eines Bildes und geben einen Einblick in den geistigen Vorgang, der sich im Künstler abgespielt hat. So lernen wir seine Absichten und Gefühle viel besser kennen. Deshalb konnte ich auch nicht die große Freude eines Sammlers teilen, als er mir erzählte, daß auf einem Stilleben seiner Sammlung zwei Brötchen und eine Rose beim Reinigen verschwunden und darunter ein Stück Serviette, Blätter usw. zum Vorschein gekommen

[1]) Allerdings unterscheidet man in solchen Fällen zwei Möglichkeiten; entweder war das Gelb vielleicht ein organischer Farbstoff, der nun verschwunden ist, oder es handelt sich aber um eine optische Störung, da der molekuläre Zusammenhang verloren ging. Im letzteren Falle kann das Gelb auf chemischem Wege wieder hervorgerufen und das ursprüngliche Grün also wieder dargestellt werden. Vgl. hierüber v. Pettenkofer, Über Ölfarbe, Braunschweig 1902, S. 39.

seien. Was war nämlich geschehen? Der Restaurator hatte die Verbesserungen entfernt, welche vom Maler selber während der Arbeit zur Verschönerung der Komposition angebracht worden waren!

Noch eine dritte Art von Veränderungen wäre zu erwähnen: das Durchwachsen von Untermalungen, die ursprünglich mit andern Farben bedeckt gewesen sind und jetzt wieder durch diese hindurchscheinen. Als besttreffendes Beispiel hierfür wurde der Innenraum von Pieter de Hooch (London, National Gallery, Abb. 43) bereits erwähnt. Auch in diesem Falle darf der Restaurator nicht an solchen Stellen rühren; denn dann würde er etwas „verschönern"; und das ist nicht seine Aufgabe, sondern nur das Erhalten und Ausbessern.

Ebensowenig möge er sich damit bemühen, diejenigen Partien zu behandeln, an denen die Maserung des Holzes durch die Farbe hin sichtbar wird. Es geschieht leider nur zu oft, daß er mit dem Retouschieren solcher Bildteile beauftragt wird, die auf einen Uneingeweihten den Eindruck machen, als wären sie verschlissen. Auch diese Art von falsch verstandener „Verschönerung" ist aufs bestimmteste zu widerraten. Sie gehört nicht in das Gebiet des Erhaltens und Restaurierens.

All die eben aufgezählten Erscheinungen an Bildern soll der Restaurator also unangetastet lassen.

Etwas ganz anderes ist es natürlich, wo es sich um das Heilen von Krankheiten der Farben oder um störende Beschädigungen, wie etwa ein ausgestochenes Auge, ein Loch mitten in einer Figur oder im Himmel usw. handelt.

Zuerst sei von den Krankheiten der Farbe die Rede. Die meist ins Auge fallende und störendste ist die Ultramarinkrankheit. Der bekannte Chemiker Pettenkofer hat seinerzeit den Nachweis erbracht, daß sie die Folge eines chemischen Prozesses im „Bindemittel" ist, d. h. im Leinöl, womit die blaue Farbe angemacht worden ist, als damit gemalt wurde. Ultramarin gehörte zu den teuersten Farben; deshalb liegt die Annahme nahe, es seien gerade

hiervon eher und mehr auch minderwertige Sorten benutzt worden als von andern Farben.

Der Anblick eines Gemäldes, das hieran krankt, ist ein sehr unangenehmer. Das Blau wird ganz trübe, wie wenn Schimmel darauf läge. In einigen Fällen kann diese Krankheit durch Regenerieren[1]) mittels Alkoholdämpfen wieder geheilt werden. Aber es gibt beinahe keinen Restaurator, der sich daran wagen könnte, da es an geeigneten Mitteln und Materialien für Versuche fehlt. Deshalb wurde z. B. auch die sog. „Brauerei des Jan Steen" (Haag, Abb. 75 und 76) nicht restauriert, obwohl sie sehr stark an Blaukrankheit leidet. Allerdings hat, wie mit Photographien nachzuweisen ist, seit 1888 sich ihr Zustand nicht mehr verschlimmert.

Aus Künstlerkreisen ist mir geraten worden, die kranken Stellen übermalen zu lassen. Die Schönheit des Bildes dürfte im allgemeinen natürlich gewinnen, aber an diesen Stellen würde man dann Jan Steens Malweise vermissen. Was ist nun vorzuziehen: dies letztere oder ein Zustand, in dem überall im Bilde Steens Hand zu erkennen ist, wenn auch der Genuß durch die Blaukrankheit gestört wird?

Es versteht sich von selber, daß man in solchen Fällen stets nach einer geeigneten Behandlung und Heilung strebt und diese anwendet, sobald das richtige Mittel gefunden ist.

Nun kämen wir zu den Beschädigungen. Daß dieselben, sofern sie den ästhetischen Eindruck eines Bildes wesentlich stören, im allgemeinen ausgebessert werden müßten, ist ebenfalls ein Gegenstand von Meinungsverschiedenheiten.

Was würde man nun aber sagen, wenn auf den St. Georgsschützen von Frans Hals [1639] (Abb. 77) beim Schützen links an Stelle seines linken Auges ein Loch oder ein unbemaltes Stück Leinwand zu sehen wäre? Ganz zu Recht wurde (etwa um 1860) dieses Auge statt des verschwundenen ursprünglichen angebracht. Aus dem gleichen Grunde müssen überhaupt

[1]) Was das ist, wird weiter unten erklärt werden.



Abb. 77. Frans Hals d. Ält., Georgs-Schützen 1639. Haarlem, Museum. Teilstück.

auch Löcher verstopft sowie ausgefallene oder verschwundene Stückchen Farbe durch neue ersetzt werden, solange ein Bild noch ästhetischen Wert von einiger Bedeutung hat. Ist dasselbe jedoch ein minderwertiges Stück, dann lohnt sich die Mühe des Ausbesserns

nicht mehr und muß das Kunstwerk als solches als verloren angesehen werden, selbst wenn auch der eine oder andere Liebhaber dann noch in solch einer Reliquie vielleicht etwas „sehen“ wollte.

Die Frage kompliziert sich jedoch, wenn bei einem Gemälde wichtige Partien ganz fehlen. Ich erinnere mich eines Falles, wo ein Bild entzweigeschnitten und von der linken Hälfte, sowie wiederum von einem Teile der rechten Hälfte je ein Gemälde gemacht worden war. Der andere Teil der rechten Hälfte (also ein Viertel des ursprünglichen Ganzen) war verloren gegangen. Was mußte nun derjenige tun, der die übrigen drei Viertel wieder aneinandersetzen ließ? In diesem Falle konnte er es dabei bewenden lassen, den neuen vierten Teil mit einem Fond von neutralem Ton zu bemalen. In einem andern Falle jedoch hätte er vielleicht einen Himmel, eine altholländische Gartenansicht oder eine Berglandschaft nach einem ähnlichen Bilde desselben Malers kopieren lassen müssen. Das wäre nämlich die einzige Art gewesen, in der man die künstlerische Bedeutung der übrigen alten Teile in richtiger Weise hätte können zur Geltung kommen lassen.

Es versteht sich dabei natürlich von selber, daß derart Beigefügtes weder störend noch vorherrschend, sondern nur helfend und unterstützend wirken soll. Auch darf eine solche Ergänzung nicht verheimlicht werden.

Ganz verlorene Partien, wie etwa diejenigen, welche an Rembrandts Nachtwache abgeschnitten worden sind, dürfen selbstverständlich nicht wieder daran gemalt werden! Eine solche Ergänzung würde ebenso unkünstlerisch und unerlaubt sein, wie sie das in solchem Falle auch bei einem Gebäude wäre.

Hier und da begegnet man einem entzweigeschnittenen Gemälde, dessen beide Hälften als Gegenstücke dienen. Gelingt es, dies festzustellen und beide Hälften zum Eigentum eines einzigen Besitzers zu machen, dann müssen sie, wenn nur immer möglich, wieder zusammengefügt werden. So sind z. B. die beiden Stücke jenes prächtigen „Blickes auf Dordrecht“ von Cuyp (London, Sammlung Captain Holfort, Abb. 42) wieder vereinigt worden. Ebenso ließ neuerdings auch die Direktion der Londoner

National Gallery die andere Hälfte eines Figurenbildes erwerben, wovon sie die linke bereits besaß. Beide sind nun wieder zu einem sehr ausdrucksvollen Ganzen vereinigt.[1])

Merkwürdigerweise kann sich aber auch das Gegenteil des eben Ausgeführten ergeben, wenn es sich um all die unerwünschten Beifügungen handelt, an denen manche Bilder leiden. Der Wunsch, ein Gemälde zum Pendant eines andern zu machen, führte nicht nur dazu, daß Teile abgeschnitten, sondern bisweilen sogar auch ziemlich beträchtliche Partien angestückt worden sind. So hatte man z. B. Rembrandts Simeon im Tempel (Haag, Mauritshuis) zum Gegenstück von Dous „junger Mutter“ (ebendort) machen wollen. Dafür wurde oben am Simeon ein Stück Holz angesetzt und bemalt, wie wenn es zum ursprünglichen Gemälde Rembrandts gehörte. Jetzt sitzt diese Partie unter dem Rahmen versteckt. Ein Beispiel im großen für solch ein Bedürfnis an Gleichmäßigkeit sind auch die Bildnisse im Senatssaal der Universität Leiden. Als Anno 1737 der Senat beschlossen hatte, daß die Porträts aller Professoren ein und dasselbe Format erhalten sollten, vergrößerte man die älteren, sofern sie zu klein waren, mittels gemalter Umrahmungen; die, welche aber zu groß waren, sind jedoch ganz einfach abgeschnitten worden.

Daß Teile, die man nicht schön fand, entfernt wurden, läßt sich begreifen. Diejenigen Fälle, wo das, was man nicht zu sehen wünschte, geschont und erhalten worden ist, sind sehr vereinzelt. Hier wäre z. B. die bekannte, dem Carel Fabritius zugeschriebene Enthauptung Johannes des Täufers (Amsterdam, Reichsmuseum) zu nennen, wo man, wahrscheinlich 1802 beim Ankauf,[2]) ein großes Stück Leinwand unten umgeschlagen hatte; vermutlich um die Darstellung weniger schauerlich zu machen. 1897 ist dies dann wieder in Ordnung gebracht worden.

In früheren Zeiten, wo ein Gemälde eben einfach so behandelt wurde, wie es nach dem damals gerade gangbaren Geschmack und

---

[1]) Vgl. Burlington Magazine 1915.

[2]) Moes en van Biema, de Nat. Konstgalerij, S. 45.

den Umständen entsprechend am schönsten und besten schien, wurde etwa auch ein Bild entzweigeschnitten und die eine Hälfte dann durch etwas anderes ersetzt. So erinnere man sich z. B. des Gemäldes von Rubens „sine Cerere et Baccho friget Venus“. Die linke Hälfte: eine alte Frau mit Kindern bei einem Gefäß mit



Abb. 78. P. Christus und van Dyck-Schüler, H. Familie und Stifter. Kopenhagen.

glühenden Kohlen, hängt im Dresdener Museum. Die rechte aber wurde, vermutlich bereits im 17. Jahrhundert, mit einer andern linken Hälfte versehen, worauf sich ein schmiedender Vulcan befindet. So ist also ein neues Bild entstanden: rechts von Rubens, links von einem unbekannten Meister und das Ganze zu einer „Venus in der Schmiede des Vulkan“ geworden (Brüssel, Museum).

Eine alte Kopie nach dem Original vor seiner Halbierung hängt im Mauritshuis im Haag.

Ein Bild im Kopenhagener Museum beweist, daß man sogar soweit gegangen ist, ein Werk des 15. mit einem des 17. Jahr-



Abb. 79. Jacob Ruisdael, Wasserfall. Budapest.

hunderts zu einem Ganzen zu vereinigen (Abb. 78). Links ist der Stifter mit dem hl. Antonius von Petrus Christus (Mitte des 15. Jahrhunderts), die hl. Familie rechts aber von einem Schüler des van Dyck gemalt (erste Hälfte des 17. Jahrhunderts).

Praktische Winke lassen sich für solche Fälle kaum geben, denn jeder muß für sich beurteilt werden. Bisweilen wird es sich aus ästhetischen oder historischen Gründen empfehlen, derart zu-

sammengefügte oder zerteilte Stücke in dem Zustand, worin sie auf uns gekommen sind, zu erhalten, während in andern Fällen wiederum kein Grund vorliegt, weshalb ein Werk nicht in seinen ursprünglichen Zustand zurückversetzt werden sollte.

Ja, es können sogar Fälle vorkommen, wo die Form eines Kunstwerks, soll es erhalten bleiben, verändert werden muß. Ich denke hier z. B. an ein großes dekoratives Gemälde, das sicher verloren gegangen sein würde, wenn es nicht für ein Gebäude angekauft worden wäre. Dort ließ es sich jedoch nur dann anbringen, nachdem die Ecken etwas geändert waren, die aber zum Glück nur durch auf Leinwand gemalte Randstücke und Leisten gebildet wurden. Hier mußte also gegen das Prinzip gesündigt werden, damit das Kunstwerk als solches erhalten blieb! Derartige Fälle sind aber große Ausnahmen und müssen es auch bleiben.

Zahllose alte Bilder haben Beifügungen und Übermalungen aufzuweisen, die aus allerlei verschiedenen Gründen darauf angebracht worden sind. Eine große Rolle spielen hierbei übermalte Nacktfiguren, die mit Drapierungen versehen wurden; so wie Michelangelos „Jüngstem Gericht“ ist es einer Unmenge von Bildern mit Aktdarstellungen ergangen. In einem vornehmen Hause wurde mir einmal ein Deckenbild gezeigt, worin der Mieter all das „ungeziemliche“ Nackte mit Schleiern hatte versehen lassen, weil gerade in diesem Zimmer seine Töchter schlafen mußten.

Außer solchen Übermalungen aus „Sittlichkeitsrücksichten“ kommen meistens noch vor: nachträglich aufgesetzte Familienwappen nebst Inschriften und Daten, ferner Verstärkungen der roten Farbe von Wangen und Lippen, „besser“ geformte Nasen,[1]) sowie sonst noch allerlei Verschönerungen, die mit dem Wechsel des Zeitgeschmacks zusammenhängen.

---

[1]) Das Bildnis eines Mannes mit weggefressener Nase (Gerard de Lairesse?) von Rembrandt gelangte vor einigen Jahren in Berliner Privatbesitz (Sammlung Leopold Koppel). Die Nase hatte man seinerzeit völlig übermalt und „verschönert“, wodurch das Charakteristische des Kopfes größtenteils verloren gegangen war.

So kann ich mich erinnern, einmal ein Bild von Egbert van der Poel (1621—1664) gesehen zu haben, das Innere eines Bauernhauses mit einer scheuernden Bäuerin. Nun sind letztere bei diesem Meister sonst durchwegs als ältere Frauen mit gebräuntem runzligem Gesicht wiedergegeben. Auf dem bewußten Gemälde jedoch saß auf dem allerdings noch frischen rüstigen Körper einer ältern Frau das allerliebste Köpfchen eines jungen Mädchens, welches um 1810 bis 1820 gemalt sein mochte. Ein früherer Eigentümer hatte es wohl angenehmer gefunden, eine jugendliche Bäuerin vor Augen zu haben! In der ehemaligen Sammlung van der Burgh im Haag befand sich ein Bild des Jacob Ruisdael, auf dem ursprünglich keine Figur zu sehen gewesen war. Ein früherer Besitzer hatte das Bild zu „einsam" gefunden und deshalb einen Angler hineinmalen lassen, der dann bei einer späteren Restauration wieder entfernt worden ist. Wir bilden es in dem Zustande ab, in welchem es nach Entfernung der Übermalung, aus der ehemaligen Sammlung Hoschek in Prag in das Budapester Museum gelangt ist (Abb. 79).

Ungefähr zu Anfang des 19. Jahrhunderts ist auch noch ein anderer „einsamer" Jacob Ruisdael (Genf, Sammlung Léopold Favre) etwas fröhlicher gemacht worden, indem man diese wundervolle Kanallandschaft mit Weidenbäumen noch mit Orpheus in einem Ruderboot versah. Es versteht sich von selber, daß dies später wieder entfernt wurde, weil man mit Recht den Kuriositätswert dem Endzweck geopfert hat, nämlich das Bild, wenn immer möglich, wieder in seinem ursprünglichen Zustand sehen zu können.

Ein weiteres charakteristisches Beispiel für „ästhetische" Übermalungen geben wir auf Abb. 80 und 81 wieder: ein Gruppenporträt der Dordrechter Münzmeister von Samuel van Hoogstraaten. Erstere gibt den Zustand wieder, worin das Bild 1903 in München verkauft worden ist, letztere denjenigen, worin es nunmehr im Dordrechter Museum hängt. Um das Stück besser verkäuflich zu machen, war einfach eine ganze Reihe von Köpfen übermalt worden.

Außer all den schon genannten können aber auch politische Beweggründe das Schicksal eines Bildes beeinflussen. Zahllose

Gemälde sind ja bei politischen Unruhen ganz vernichtet worden, wie etwa jene Allegorie auf Cornelis de Witt von de Baen im Stadthaus zu Dordrecht, die 1672 dem Pöbel zum Opfer fiel.

In diesem Zusammenhang sei auch an diejenigen Beifügungen und Übermalungen erinnert, die politischen und religiösen Motiven



Abb. 80. Samuel van Hoogstraaten, Dordrechter Münzmeister. Zustand des Bildes im Jahre 1903.

entspringen. Recht bezeichnend dafür ist jene seinerzeit am jüngsten Gericht des Lucas van Leyden (Leiden, Museum) vorgenommene Abänderung. Das Bild Gottvaters wurde dort gänzlich weggekratzt und durch das Wort „Jehovah“ in hebräischen Buchstaben ersetzt.

Auf den sog. „jungen Patrioten“ (Amsterdam, Reichsmuseum, Abb. 82 und 83), dem Werk eines unbekannten holländischen Meisters des 17. Jahrhunderts, war früher auf der linken Seite eine

biblische Figur (Elia) zu sehen. Später ist eine Rotte marschierender spanischer Soldaten darauf gemalt worden, die neuerdings wieder entfernt worden sind.

Sehr eigentümlich ist auch die bekannte „politische“ Abänderung, die mit Jan Asselijns „bedrohtem Schwan“ (ebendort, Abb. 84)



Abb. 81. Dasselbe Bild wie Abb. 80. Jetziger Zustand. Dordrecht, Museum.

vorgenommen wurde. Die Darstellung zeigt einen Schwan, der sein Nest gegen einen Hund verteidigt, welcher links durchs Wasser herangeschwommen kommt. Das Bild ist dann zu einer Allegorie auf die Wachsamkeit des holländischen Staatsmannes Johan de Witt gemacht worden, denn unter dem Schwan steht „DE RAADPENSIONARIS“, auf einem Ei im Nest „HOLLAND“ und über dem Hund „DE VIANT VAN DE STAAT“, d. h. der Feind des

Staates. Da nun Asselijn schon 1652 gestorben, de Witt aber erst 1653 „Raadpensionaris" geworden ist, ergibt sich also, daß jener Maler unmöglich auch die Inschriften gemacht haben kann, die eben spätere „politische" Zutaten sind.



Abb. 82. Unbekannter Meister, „Die jungen Patrioten". Amsterdam, Reichsmuseum.

Sollen nun die bisher erwähnten, aus moralischen, genealogischen ästhetischen, politischen, religiösen oder merkantilen Motiven angebrachten Zutaten und Übermalungen vom Restaurator entfernt werden? Hierauf läßt sich keine allgemein verbindliche Antwort geben. Bei einem Bilde wie demjenigen Asselijns sind die Buchstaben keineswegs störend für den Beschauer, sondern eigentlich im Gegenteil von Wert für den holländischen Betrachter, als Er-

innerung an eine Zeit, wo de Witts Bestrebungen derart aufgefaßt worden sind.[1]) Der Orpheus auf jenem Ruisdael hingegen war etwas so Bizarres und störte in ästhetischer und stilistischer Beziehung so sehr das Gleichgewicht des ganzen Bildes, daß sein Verschwinden geradezu als „erleichternd" empfunden wurde.



Abb. 83. Dasselbe Bild wie Abb. 82, nach Entfernung der Übermalungen.

Im allgemeinen sollen also derartige Zutaten entfernt werden, es sei dann, sie wären von einer solchen Bedeutung, daß sie beinahe denselben oder noch mehr Wert besitzen als das, was vom ursprünglichen Werk noch übriggeblieben ist. So soll z. B. ein altes Blumenstück unangetastet bleiben, das der berühmte moderne holländische

---

[1]) Moes en van Biema, de Nationale Konstgalerij, S. 175 Beilage V.

Maler Mathijs Maris übermalt und in seinen Stil transponiert hat. An den Flügeln von Dürers berühmtem Paumgärtner-Altar (München, Alte Pinakothek) hätte der im 17. Jahrhundert hineingemalte Hintergrund mit Pferden und Bäumen unseres Erachtens nicht entfernt werden sollen. Die Übermalung war meisterhaft und das, was — wie man von alten, vor der Übermalung entstandenen Kopien wußte — darunter zum Vorschein kommen mußte, war keineswegs von solcher Bedeutung, um die Entfernung der späteren recht guten Zutaten zu rechtfertigen. Zudem kam es ja auch nicht völlig intakt wieder heraus. Wir haben diese 1903 ausgeführte etwas allzu „wissenschaftliche" Operation stets bedauert.

Während man bei einigen der zuletzt erwähnten Fälle noch verschiedener Ansicht sein kann, befolgt man in der Praxis ohne Widerspruch die Regel, alle Übermalungen zu entfernen, die von einem ungeschickten Restaurator angebracht worden sind. Bevor nämlich die Wiederhersteller von Bildern durch die Pettenkofersche Regeneriermethode (worüber später) imstande waren, dürre oder blinde Flecken der Firnisschicht auszubessern, hatten sie — da ein neues Firnissen der dürren Stellen doch nichts helfen wollte — die Gewohnheit, einfach nach Pinsel und Palette zu greifen und die ganze Partie, am liebsten über den Firnis hin, wieder von neuem zu malen. Köpfe, Hände, Tischtücher und Draperien, die derart völlig übermalt wurden, sind nichts weniger als selten und bei alten Bildnissen kommt beinahe chronisch ein Hintergrund vor, der über den alten Firnis neu gemalt ist, damit der Kopf um so „sprechender" herauskomme. Neue Glanzlichter in die Augen, etwas Rot auf die Wangen, meistens auch über den Firnis hin, und die Sache ist wieder in Ordnung, der Besteller zufrieden und — glücklicherweise — das Bild selber so meistens nicht beschädigt. Denn ein guter Restaurator kann das alles heute wieder entfernen und tut es meistens auch; dabei kommen dann vielfach prächtige und gut erhaltene Partien zum Vorschein.

Dasselbe ist im kleinen auch bei Retouschen und verstopften

Löchern, Rissen in der Farbe und Sprüngen der Fall. Ungeschickte Restauratoren retouschieren oft viel mehr wie nötig ist, sei es um Flecken zu entfernen und die Gleichheit der Farbe zu wahren, oder auch um besser an den Ton in der Umgebung einer ausgebesserten Stelle anschließen zu können. So ist es z. B. häufig vorgekommen,



Abb. 84. J. Asselyn, Der bedrohte Schwan. Amsterdam, Reichsmuseum.

daß eines oder zweier Löcher wegen ein ganzer Himmel, eine ganze Stirn, ein ganzes Kleidungsstück völlig übermalt worden sind. Da ist es nun Pflicht für jeden Restaurator, der sein Fach versteht, dies alles zu entfernen und dafür zu sorgen, daß eine Retousche oder ausgebesserte Stelle die kleinstmögliche Oberfläche einnehme.

Im allgemeinen soll also — das sei, was diesen Punkt betrifft, unser Ergebnis — der Restaurator alle unangebrachten Beifügungen und hauptsächlich auch alle als „Verbesserungen" gedachten Zutaten, die etwas Ursprüngliches bedecken, entfernen, sofern er

damit, dies versteht sich ja, das Gemälde selber nicht beschädigt.

Bevor wir nun die verschiedenen Methoden des Restaurierens und Konservierens näher betrachten, müssen wir unsere Aufmerksamkeit noch einen Augenblick auf das bisweilen himmeltraurige Gepfusche von unerfahrenen Gemälderestauratoren früherer Zeiten lenken. Ergab sich schon aus dem bisher Behandelten immer wieder das Verfehlte früherer „Ausbesserungen", so haben wir das auch noch in einem ganz besonderen Falle festzustellen: beim zu scharfen Putzen und dann wieder Auffrischen und Firnissen.

Zahllose Bilder werden von jeher dadurch verdorben. Gewöhnlich passiert das so, daß irgendein Unberufener zu einem Putzmittel greift und sich sehr freut, wenn Schmutz und Firnis verschwinden. Zu seinem Schreck sieht er jedoch, daß aber auch Stücke der Farblage mitgehen und zu seiner Rettung flickt er dann so gut wie möglich diese Partien wieder aus, retouschiert die noch unbeschädigten firnisbedeckten im gleichen Geiste, überschmiert das ganze mit einer tüchtigen Schicht gelber Sauce und kann es so dann ruhig abliefern, wenn sein „Arbeitgeber" kein Kenner ist.

Der gut geschulte Gemälde-Restaurator sieht nun heutzutage sofort, wenn ein solches Bild eine Krankheit im Firnis bekommt, (was beinahe unvermeidlich eintritt) und er denselben wegnimmt, alle hineingemalten Partien. Entfernt er alle Übermalungen, so bekommt er das Original in jenen Zustand zurück, in den es der Pfuscher seinerzeit gebracht hat. Sofern nun der Wert des Übriggebliebenen ein Erhalten noch rechtfertigt, muß der Restaurator also von neuem übermalen und dann alles mit einer gleichmäßigen gesunden Firnisschicht bedecken. Dies ist jedoch eine äußerst undankbare Arbeit, denn selbstverständlich wird in diesem Fall beinahe immer der letzte Wiederhersteller für den Verpfuscher gehalten.

Falls ein Entfernen der untersten Firnisschicht nicht erforderlich und das vom Pfusch-Künstler Angebrachte gut genug ist (oft war derselbe ebenso vorzüglich als Maler wie unkundig als Restaurator), dann kann aus der Not eine Tugend gemacht werden: man

läßt die Übermalung, welche zudem schon gut trocken und nachgedunkelt war, stehen und firnißt das Ganze wieder mit einem „versöhnenden" Ton. Denn was ließe sich sonst Besseres tun als in dieser Weise den leichtgetönten Firnis als „Deckmäntelchen" zu verwenden! So sieht das Kunstwerk als solches natürlich noch am besten aus. Selbstverständlich darf aber solch ein Vorgehen nur dann gewählt werden, wenn keine bessere, ehrliche Manier zu Gebote steht.

Die eben aufgezählten Fälle sind nur einzelne aus einer Unmenge von schlechten Restaurationen, die in früherer Zeit ausgeführt wurden. Sie sind es gerade, die alle miteinander die größte Sorge des Bilderbesitzers (Sammler oder Museumsbeamter) und auch des Restaurators ausmachen. Heutzutage ist man gewohnt, ungemein behutsam vorzugehen, nicht nur bei der Ausübung der Wiederherstellungsmethoden, sondern auch schon beim Aufsetzen des ganzen „Feldzugsplanes", wo es sich um wichtige Arbeiten handelt, und beim Weiterarbeiten überhaupt, besonders wenn man dabei auf unvorhergesehene Schwierigkeiten stößt. Da ist es nun eine ärgerliche und betrübende Sache, wenn man feststellen muß, wieviel in früheren Zeiten verloren ging, und zwar oft weniger infolge der eigenen Vergänglichkeit der Gemälde selber als durch Unkenntnis ihrer „Wiederhersteller".

Darum ist auch der Vorwurf ein durchaus ungerechter, der gegen Fachleute erhoben wird, wenn es ihnen nicht gelingen will, Fehler, die ein Jahrhundert oder älter sind, wieder gut zu machen. Es wäre nur von Vorteil, wenn die Geschichte verschiedener Wiederherstellungen und der damit zusammenhängenden Streitfragen etwas mehr bekannt würde.

Um nur einiges zu erwähnen, so haben z. B. die berühmten Rubensbilder in Antwerpen den Gemälderestaurator Regemorter (1755—1830) einen Teil seines Rufes gekostet, weil man seine Reinigungsmethode, mittels Weingeists, nicht billigte, obwohl er doch sehr vorsichtig zu Werke ging. Ob aber van Bree, der die von jenem begonnenen Arbeiten dann zu Ende zu führen hatte, sich seiner Aufgabe besser entledigte, ist noch sehr die Frage. Will man Felix

Bogaerts[1]) glauben, so hat van Bree nämlich — im Auftrag seiner Besteller — das „glacis“ weggenommen, das man für eine Schmutzkruste hielt!

Die allermeisten Bilder, die schon seit Jahrhunderten berühmt sind, hatten verschiedentliche Wiederherstellungen durchzumachen. Wenn man also bedenkt, daß z. B. das bekannte 1432 vollendete Genter Altarbild der Gebrüder van Eyck 1550 von Jan van Scorel und Lancelot Blondeel, und 1663 abermals von Antonie van den Heuvel restauriert worden ist, dann läßt sich begreifen, daß bei einer neuen Wiederherstellung den Restaurator keine Vorwürfe für allfällige Fehler treffen dürfen, die schon in früheren Zeiten begangen worden sind.

Dieser Fall, einer aus unzähligen, möge zur Andeutung genügen, daß das allermeiste, was sogar den heutzutagigen erstklassigen Wiederherstellern vorgeworfen wird, eigentlich aufs Konto von Malern gehört, die lange vor ihnen gesündigt haben, und dazu vielleicht noch in der allerbesten Absicht. Bedauerlicherweise gibt es ja auch heute noch sehr viele Gemälderestauratoren, die ihr Fach nicht verstehen und so das Vernichtungswerk, wenn auch wiederum oft in allerbester Absicht (!), fortsetzen. Was Bode 1901 geschrieben, hat noch immer seine Geltung: „Wenn man berücksichtigt, daß unter zehn Bilderrestauratoren oder solchen Leuten, die sich mit Bilderrestauration beschäftigen, kaum einer wirklich befähigt dazu ist, so wird man die Restauration von Bildern ein notwendiges Übel nennen und die äußerste Beschränkung derselben fordern müssen. Wenn man aber anderseits sieht, wie viel Übelständen ein wirklich geschickter und gewissenhafter Restaurator abhelfen kann, vor wie viel Schäden er ein Bild bewahren kann, und wie viel alte Schäden er zu bessern oder ganz zu beseitigen imstande ist, so wird man doch nicht, wie oft geschieht, über das Restaurationswesen im allgemeinen den Stab brechen, sondern gerade die Ausbildung gebildeter und tüchtiger Restauratoren anerkennen und befürworten.“

Zur Erziehung guter Gemälderestauratoren, die eine umfassende

[1]) Messager des sciences et des arts de la Belgique, Gand 1833 S. 325.

Fachkenntnis und die nötige Selbstverleugnung besitzen, ist — von wenigen löblichen Ausnahmen abgesehen — noch viel zu wenig getan worden. Doch wird es sicher dazu kommen müssen, und ist vielleicht die Zeit nicht mehr allzu fern, wo in allen Ländern von Staats wegen eine Restaurierungsstelle eingerichtet wird, die ein wirklich geschickter Fachmann zu leiten hätte und wo die Überwachung von solchen Leuten ausgeübt würde, die sich schon jahrelang mit dem Gesundheitszustand alter Bilder beschäftigen. Ein derartiges Institut hätte außer seiner in erster Linie für den öffentlichen Bilderbesitz (Staat, Provinzen und Gemeinden) berechneten Tätigkeit auch die Ausbildung von Restauratoren zu besorgen, denen nach erfolgreicher Tätigkeit ein Diplom ausgehändigt werden könnte. So ließe sich mit Aussicht auf viel Erfolg dem gefährlichen Experimentieren aller derer begegnen, die sich Wiederhersteller von Gemälden nennen, in Wirklichkeit meistens aber Pfuscher sind.

Einstweilen ist es für den Sammler gar nicht immer leicht, einen guten Restaurator ausfindig zu machen, da die wenigen ausgezeichneten Kräfte nicht alles bewältigen können.

B. Kranke Bilder.

„Restauriere niemals, wenn's nicht unbedingt nötig ist." Das ist also, kurz gesagt, die Folgerung aus den bisherigen Ausführungen.

Nunmehr ist das eigentliche Restaurieren — im weitesten Sinne des Wortes — zu besprechen; und da an erster Stelle die Krankheiten des Materials, auf dem ein Gemälde angebracht ist, sowie die Art und Weise, wonach man ihnen vorbeugt oder sie heilt. Gleiche Betrachtungen haben wir dann bei den Krankheiten der Farben anzustellen und endlich noch zu sehen, wie zur Erhaltung von Gemälden mit den Firnissen umgegangen werden soll. Wir folgen somit dem Weg, worauf das Bild entstanden ist: erst das Material, dann Malgrund und Farbe, endlich der Firnis.

Die altholländischen Gemälde[1]) sind durchwegs auf Holz (meist Eichenholz) oder Leinwand gemalt; bisweilen auch auf Kupfer und seltener auf anderes Metall wie auf Elfenbein, Papier usw. Dieses Material wird dann grundiert[2]): mit Öl, einem Kreidegrund (Pfeifenerde mit Öl und Bleiweiß oder später Bolus) oder mit einer Farbe untermalt. Auf der in dieser Weise grundierten Unterlage wird dann die Malerei, d. h. der künstlerische Teil des Gemäldes, angebracht. Ist diese getrocknet, so wird sie noch mit einer oder mehreren Firnisschichten überzogen.

Nun kommt sowohl beim Malen als auch beim Wiederherstellen und Erhalten eines Bildes alles darauf an, daß sich die vier verschiedenen Bestandteile: Material, Malgrund, Malerei und Firnis gegenseitig nicht stören, und daß die Heilmittel das Bild nicht oder möglichst wenig behindern.

So kann z. B. die Farbe springen oder abfallen, weil sich das Holz krumm zieht, oder dessen Maserung kann in störender Weise durch die Farbe hin zu scheinen beginnen. Der Firnis kann trüb werden und das Gemälde nicht nur unsichtbar machen, sondern allenfalls dessen Farben sogar „ersticken". Der Malgrund oder eine Farbe können einen Ton verfärben usw.

Wie wir schon früher nachgewiesen haben, gehören gewisse Veränderungen, die ihr Entstehen dem Malgrund und dem „Durchwachsen" der Maserung usw. verdanken, nicht in das Arbeitsfeld eines gewissenhaften Restaurators. Gegen alles andere aber muß er Mittel kennen, die, rechtzeitig und richtig angewendet, ihren Zweck nicht verfehlen werden. Nur ist dabei die Schwierigkeit, daß er bisweilen etwas aufopfern, d. h. nämlich von zwei Übeln das kleinere wählen muß. Hierüber wird bei jedem Unterabschnitt unserer Betrachtungen zu reden sein.

Bei Gemälden auf Holz treten u. a. Verkrümmungen, Sprünge, Risse, Auseinanderfallen der zusammengeleimten Bretter, worauf das Bild gemalt ist, ferner Abbröckelung, Vermorschen, Holzwurm

---

[1]) Wandmalereien kommen hier nicht in Betracht.

[2]) Metall, Stein usw. wird nicht grundiert.

usw. als Krankheitserscheinungen auf. Die Folgen hiervon zeigen sich bei der Malerei dann etwa an Blasen oder Löchern, sowie am Entstehen von Sprüngen, die durch Farbe und Untergrund hindurch gehen.

Da die Grundbedingung alles Wiederherstellens „Erhaltung" heißt, schreitet man nur in Notfällen zur Entfernung des Holzes und behält dasselbe so lange wie nur möglich bei. Krümmt es sich oder ruft sein „Arbeiten" Risse oder Blasen in der Farbschicht hervor, dann ist das sog. Parkettieren anzuraten. Dies bildet auch überall dort das einzig durchgreifende Mittel, wo die zusammengeleimten Bretter, worauf manches große Stück gemalt ist, ganz oder teilweise auseinander zu fallen drohen oder es bereits sind. In vereinzelten Fällen kann man dem auch durch aufgeleimte Latten abhelfen. Oder es muß sich bisweilen, bei sehr großen Stücken, die durch ein Parkett sonst ungemein schwer würden, ein Mittelweg finden lassen. In der Regel wird jedoch das Parkettieren angewendet. Der Vorgang selber ist folgender.

In gleicher Weise wie beim Rentoilieren — wir kommen später noch darauf zurück — beklebt man die Vorderseite des Bildes mit Papier, um das Abfallen und Verlorengehen einzelner Farbteilchen zu verhindern, die sich etwa loslösen sollten. Dann wird die Holztafel an der Rückseite sorgfältig geebnet, worauf dann das Parkett aufgeleimt werden kann. Ist ein großes Bild in einzelne Bretter zerfallen, so werden diese vorher wieder zusammengeleimt. Nach erfolgter Parkettierung wird die Papierschicht dann wieder entfernt. Aus welcher Holzart das Parkett bestehen muß, hängt wiederum von der Holzart sowie der Dicke der bemalten Tafel ab; ebenso auch die Stärke der einzelnen Latten und überhaupt die Verteilung des Parketts auf der Rückseite, ohne daß dabei zuviel Holz angebracht wird. Dies geschieht, damit das „Arbeiten" von Parkett und Holztafel möglichst gleichmäßig sei. Besteht die letztere aus zwei oder mehr aneinander geleimten Teilen, was bei den meisten Stücken größeren Formats der Fall ist, dann werden die Latten gerade auf die Nähte geleimt oder, wenn Sprünge im Brett sind, auch hierauf, und zwar in der gesamten Länge der Holztafel. Ver-

läuft ein Sprung etwa in der Nähe einer geleimten Fuge, so werden beide mit derselben, etwas breiter bemessenen Latte bedeckt.

Diese Längslatten (B auf Abb. 85) verhindern das Auseinandergehen der Nähte und Sprünge. Gegen das Aus- und Durchbiegen oder das wellenförmige „Verwerfen" der Holztafel dienen die Quer-

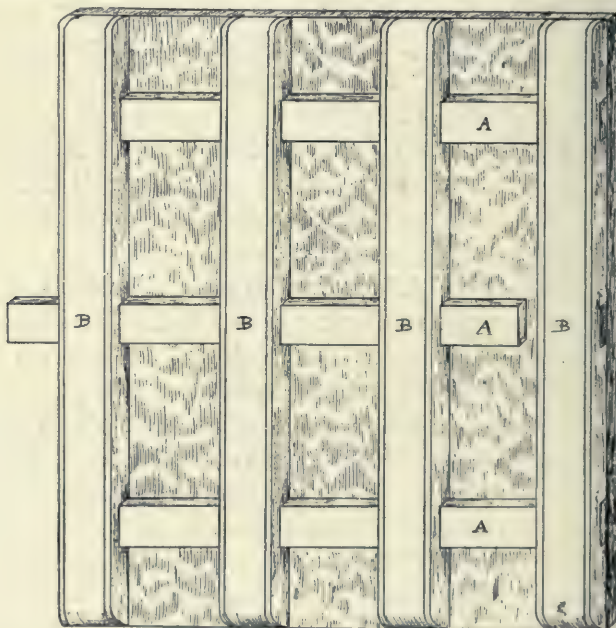


Abb. 85. Rückseite einer parkettierten Holztafel.

latten (A auf Abb. 85). Letztere werden jedoch nicht festgeleimt, sondern sie liegen lose und verschiebbar in den Öffnungen, die in den Längslatten angebracht sind. In dieser Weise verhindern sie nicht etwa gewaltsam eine allfällige Breitenausdehnung der Holztafel, wohl aber das Krummziehen derselben, sofern das Bild einer ungewöhnlichen Temperatur (übergroße Trockenheit oder Feuchtigkeit) ausgesetzt wird.

Nach innen oder außen durchgebogene Holztafeln müssen vor dem Parkettieren wieder gerade gerichtet werden. Dies ist oft eine

sehr gefährliche Arbeit, da mitunter gerne Stückchen Farbe, mit dem Kreidegrund, abspringen. Für solche Fälle muß der Gemälderestaurator, wie ja auch schon beim Parkettieren und so vielen anderen mit der Bilderhygiene zusammenhängenden Fragen, spezielle Kenntnisse besitzen, wie sie ein guter Schreiner in dieser Hinsicht



Abb. 86. Das Glätten von Blasen usw.

auch hat. Übrigens bedienen sich manche gute Restauratoren meistens eines solchen Handwerkers.

Oft beginnen sich Farbe und Kreidegrund, je nachdem sich das Holz stärker zusammenzieht, wellenförmig zu verwerfen und loszulassen. Da sie beide die Bewegungen des Holzes nicht mitmachen können, fangen sie an zu reißen, wenn sich dasselbe ausdehnt, oder sich aufzubäumen, wenn sich jenes zusammenzieht. Im letzteren Falle bilden sich oft ganze faltenförmige Reihen kleiner Blasen, die als ebensolche kleine Hügelrücken den „arbeitenden" Nähten einer Holztafel folgen.

Sowohl das Reißen als auch das Sichaufbäumen hat schließlich

ein Abfallen der Farbe und des Untergrundes oder nur der ersteren zur Folge, wenn nicht der Restaurator eingreift. Bei zu großer Trockenheit, etwa bei zu trockener Zentralheizung, können sogar recht ansehnliche Blasen entstehen. Gewisse Farbsorten, z. B. Lacke, verwerfen sich sogar schon unter normalen Umständen auf einem Gemälde, so daß sie bei stärkerem Druck, etwa mit einem Finger, abfallen, weil sie innerlich ganz hohl sind.

Kleine aufstehende Partien glättet man gewöhnlich dadurch, daß man sie mit einem winzigen Löchlein anbohrt und Fischleim darunter spritzt. Dann wird ein glattes Papier darüber gelegt, das man erwärmt, um den Fischleim so dünn und so schnell wie möglich zu trocknen, wodurch sich die Wahrscheinlichkeit neuen Aufstehens der Farbe sehr verringert. Das Papier wird durch das Darüber-hin- und -herschieben einer erhitzten Rolle erwärmt. Durch den Fischleim wird der Malgrund einigermaßen weich und läßt sich durch die Rolle niederdrücken. Der Fischleim hingegen trocknet bald durch die Verdampfung seines Bindemittels, des Wassers, auf. Abb. 86 gibt einen Begriff von dieser Behandlungsweise. Auf Tisch A liegt ein auf Holz B gemaltes Bildnis. Unter die aufgeblähten Stückchen Farbe ist der mit Wasser angemachte Klebestoff gespritzt. Darüber ist das Papier C gelegt, das jedesmal ersetzt wird, wenn die erwärmte Rolle D darüberhin gegangen ist.

Bei kleinen Bläschen kann in gleicher Weise vorgegangen werden; bei großen alten vielfach jedoch nicht mehr, weil die Farbe schon derart verzogen ist, daß sie sich nicht mehr glatt pressen läßt. In diesen Fällen wird dann oft die Übertragung eines Gemäldes auf Leinwand nötig. Bei Stellen, die schon normalerweise lose getrocknet sind (z. B. gewisse Lacke auf Bildern des Lucas van Leyden) und die keinerlei unangenehmen Effekt ausmachen, ist es rätlich, eine verhärtende leimartige Masse unter die ganze Partie zu spritzen, welche ebenso elastisch wie die Farbe ist. So behandelt kann diese bei Druck oder Stoß nicht so leicht abfallen.

Früher, als man diese und ähnliche Methoden noch nicht kannte, war die Behandlung der Bilder meistens sehr mangelhaft und ist es z. B. vorgekommen, daß Blasen von ganz beträchtlichem Um-

fang einfach weggekratzt, das so entstandene Loch ausgestopft und darauf dann die verschwundenen Stücke wieder hingemalt worden sind, wie wenn sie von selber herausgefallen wären.

Eines der unangenehmsten Leiden, woran eine Holztafel kranken kann, ist der Holzwurm. Von all den Mitteln, die ein Schreiner dagegen anwendet, kommen bei einem Gemälde natürlich nur diejenigen in Frage, welche der Grundierung und der Farbschicht nicht schaden. Sind die Wurmlöcher nicht so zahlreich, daß die Tafel in ihrem Zusammenhang bedroht würde, so spritzt man sie sorgfältig voll. Bisweilen ist es erwünscht, daß der Wurm erstickt wird; dann verstopft man alle Gänge und retouschiert sie dort, wo sie an die bemalte Oberfläche kommen und die Verkittung unschön wirkt, mit der zutreffenden Farbe. Sehr häufig und besonders bei Bildern, die in Rahmen hängen, welche aus weichem Holz geschnitzt sind, kommt der Wurm aus dem Rahmen ins Holz des Gemäldes. Deshalb untersuche man immer auch den Rahmen auf Holzwurm.

Bei kleinen Bildern, die nicht allzu stark vom Wurmfraß angezehrt sind, ist das Parkettieren, das sich hier sonst in der Regel empfiehlt, nicht nötig.

Holztafeln jedoch, die durch den Wurm derart zugerichtet sind, daß sie beinahe auseinanderfallen, können, nachdem sie zuerst an der Vorderseite gegen das Abfallen von Farbe verklebt sind, durch Schaben auf eine minimale Dünne gebracht und dann auf ein anderes Brett geleimt werden. Dies kann aber unter Umständen schlechte Folgen haben, wenn etwa die neue Holztafel anders „arbeitet“ wie die Reste der alten. Um dem soviel wie möglich vorzubeugen, parkettiert man das neue Brett.

Ist eine Holztafel durch Wurmfraß und dergleichen besonders stark angegriffen, so gibt es zur Erhaltung der Malerei doch noch ein Mittel, nämlich ihre Übertragung auf Leinwand. Nachdem das Stück an der Vorderseite beklebt und damit auf eine Hilfsleinwand gespannt ist,[1]) entfernt man das ganze Holz, und zwar durch Hobeln und dann durch Kratzen mit Glas, Reiben mit Glaspapier

---

[1]) Siehe weiterhin unter „Rentoilieren“.

usw., bis man eine glatte Substanz übrig behält, die beinahe ausschließlich nur noch aus der Grundierung und den Farbschichten besteht. Sie bringt man, ganz wie beim Rentoilieren, auf eine Leinwand, und damit ist dann die Behandlung abgeschlossen.

Endlich noch ein kurzes Wort über diejenigen Fälle, wo das Brett an den Rändern ungleich geworden oder wo etwas abgebrochen ist, sowie über den seltenen Fall, wo ein Loch in die Holztafel gestoßen wurde. Da müssen manchmal komplizierte Restaurationen gemacht werden.

Kleine Löcher, sowie am Rande abgebrochene Stücke, die auch, nachdem das Bild im Rahmen sitzt, unangenehm bemerkbar sind, können verstopft (z. B. mit Diapalm, einer Wachsmasse) und dann übermalt werden. Große Löcher und an den Rändern fehlende Stücke von einigem Umfang müssen aber vollständig aus Holz ersetzt werden. Die neuen Teile leimt man kunstvoll an die alten, parkettiert dann das Ganze und bemalt das Neuangesetzte.

Natürlich geschieht so etwas nur, wenn der ästhetische Wert eines Gemäldes dies rechtfertigt und es ohne die Restauration einen wichtigen Teil seines Effekts einbüßen würde. Hierfür gilt also dasselbe, was schon oben über das Ersetzen verlorener Partien im allgemeinen gesagt worden ist.

Leinwand ist dem Ausdehnen wie dem Schrumpfen ausgesetzt. In beiden Fällen springen die Farbe und der Malgrund und meistens auch der Firnis ab, sofern sie nicht die nötige Elastizität besitzen, um die Bewegungen der Leinwand mitzumachen, was bei Gemälden, die mehrere Jahrhunderte alt sind, meistens nicht mehr der Fall ist.[1]) Deshalb beginnt auf Leinwand Angebrachtes nicht nur zu springen, loszulassen und abzufallen, sondern es kommen in jene leicht auch Knicke, Risse und Löcher, oder es können sich,

---

[1]) Abb. 87 zeigt eine fast abblätternde Farbschicht. In solchem Falle muß notwendig rentoiliert werden; denn beim geringsten Stoß fällt die Farbe ab. Die Abb. 88 und 89 illustrieren gleichfalls das Abfallen der Farbe wie des Malgrundes.



Abb. 87. Fast abblätternde Farbschicht eines 1640 gemalten Bildes auf Leinwand.

wie bei Bildern auf Holz, Beulen und Blasen bilden. Endlich kann sie auch brüchig werden und auseinanderfallen oder zermürben.

Wenn große Gemälde an einer Wand etwas vornüberhängen, so beginnt die Leinwand durch die Streckung sich nach vorne auszubeugen; hängen sie hingegen etwas hintenüber, dann beginnt sie sich gegen den Spannrahmen und seine kreuzförmigen Strebelatten anzulehnen, und es bilden sich deren Spuren entlang Sprünge in der Farbe.

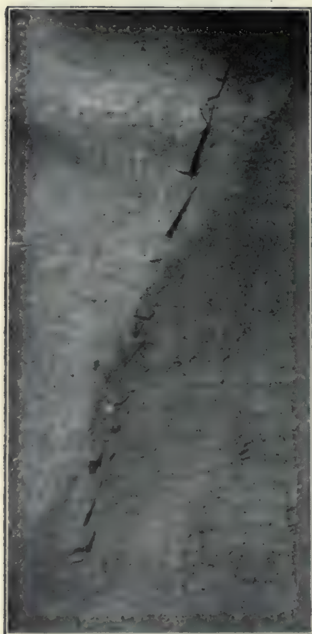


Abb. 88. Abblätternde Farbschicht eines Bildes aus dem 18. Jahrhundert auf Leinwand.

Bei vornüberhängender großer Leinwand entstehen die Sprünge vielfach an deren Unterrand und häuft sich dort zwischen ihr und dem Spannrahmen eine Menge Staub usw. auf. Fallen dann dort noch Nägel und Keile des Spannrahmens hinein, so entstehen ganze aufstehende Partien in der Leinwand oder Löcher usw. Daher kommt es, daß bei vielen älteren Gemälden, besonders solchen von großem Format, die Farbe am unteren Rande losgegangen ist, und er deshalb bisweilen in seiner ganzen Ausdehnung wieder hat nachgemalt werden müssen. Dies ist z. B. mit den vordersten Partien im Vordergrund eines Schützenbildes von Bartholomaeus van der Helst der Fall (Amsterdam, Reichsmuseum, Kat.-Nr. 1134).

Ist die Leinwand an den Rändern zermürbt, so wird man heutzutage zum Rentoilieren schreiten.

So wurde jedoch lange nicht immer gehandelt. Im Gegenteil; wenn früher ein Gemälde losließ, weil seine unbemalten Ränder so verzehrt waren, daß sie nicht länger zum Festnageln gebraucht werden konnten, schnitt man sie ganz einfach weg, hobelte den Spannrahmen ab, faltete an allen vier Seiten einen neuen Rand von der bemalten Leinwand um und nagelte das Ganze wieder auf. Das Gemälde wurde ja auf diese Weise zwar etwas kleiner, aber es saß

doch wieder straff gespannt! Der Rahmen wurde bei dieser Gelegenheit etwas eingenommen oder mit einer inneren deckenden kleinen Leiste versehen. Auf diese Weise ist manches Stück um eine „Kleinigkeit" verkürzt worden. Besonders die Vordergründe großer Bilder haben darunter zu leiden gehabt, und dies ist meines Erachtens auch die Erklärung für den Umstand, daß bei einer Reihe von Gemälden, wie z. B. Rembrandts „Nachtwache" oder den „Preisrichtern" des B. van der Helst usw. jetzt ein Teil des Vordergrundes fehlt.

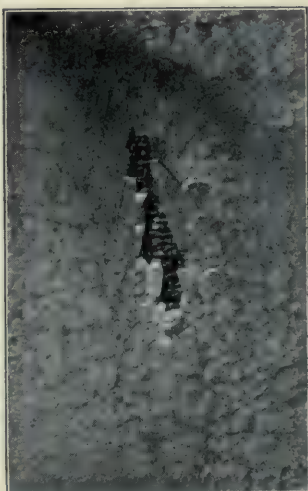


Abb. 89. Mit dem Malgrunde ausgefallene Farbschicht aus demselben Bilde wie Abb. 88.

Bisweilen läßt sich noch feststellen, daß ein Bild diese Prozedur durchgemacht hat, nämlich wenn man beim Ausdemrahmennehmen die umgeschlagenen bemalten Ränder noch vorfindet. Dies war z. B. bei Hobbemas „Wassermühlen im Walde" aus der ehemaligen Sammlung Steengracht (jetzt Haag, Mauritshuis) der Fall. Seit das Bild 1914 rentoiliert wurde, ist es etwa zwei Zentimeter breiter und etwa drei länger, weil die bemalten Partien, welche auf den Spannrahmen genagelt gewesen waren, wieder gerade gefaltet und geglättet und die Nagellöcher ausgestopft worden sind. Zum Vergleich bilde ich das Gemälde vor der Rentoilierung und einen Teil seiner rechten Hälfte nach derselben ab (Abb. 90 und 91). Man beachte nur, wieviel mehr rechts von den Bäumen zu sehen ist.

Da beim Rentoilieren die unbemalten Ränder der alten Leinwand verschwinden, kann man es einem solchen Bilde, wenn es aus dem Rahmen genommen wird, nachher niemals ansehen, ob es einmal abgeschnitten worden ist. Sonst wäre wohl die Streitfrage über das ursprüngliche Format von Rembrandts „Nachtwache" schon längst entschieden.



Abb. 90. M. Hobbema, Wassermühlen im Walde. Haag, Mauritshuis.



Abb. 91. Teilstück des auf Abb. 90 dargestellten Bildes.

Doch kehren wir zu unserem Ausgangspunkt zurück, den Mitteln zum Erhalten und Restaurieren von Gemälden auf Leinwand. Die Beschaffenheit der Leinwand bewirkt, daß der Malgrund und die darauf befindliche Farbschicht (Malerei) viel leichter durch Klebemittel festzuhalten sind, wie wenn sie sich auf einer Holztafel befänden. Zudem müssen bei dieser letzteren alle Blasen, aufstehenden oder losen Farbteilchen „von der Vorderseite aus" behandelt werden. Bei Leinwandbildern kann dies alles jedoch von der Rückseite aus geschehen. Wenn also, mit anderen Worten, Farbe aufspringt oder losläßt, kann man die Leinwand von der Rückseite mit Klebestoff tränken und von hinten gegen den lose gewordenen Malgrund oder Farbe andrücken, wodurch dann alles wiederum festgelegt wird.

Dies ist der Ausgangspunkt für alle Restaurationen von Gemälden auf Leinwand, sofern es sich dabei um den Zusammenhang von Leinwand, Malgrund und Farbschicht handelt.

Bevor wir näher darauf eingehen, sei noch vorausgeschickt, daß Sprünge in Malgrund, Farbe oder Firnis durch keine dieser Methoden geheilt werden können. Zwar kann beim Rentoilieren ihrem weitern Überhandnehmen vorgebeugt werden, ihre völlige Entfernung soll der Restaurator in der Regel jedoch unterlassen und nur da eingreifen, wo der Eindruck durch eine Craquelure allzu stark beeinträchtigt wird.

Daher braucht also nicht jedes Bild auf Leinwand, das Sprünge aufzuweisen hat, rentoiliert zu werden, sondern nur, wenn Gefahr besteht, daß die Farbe aufzustehen oder gar loszulassen beginnt oder wenn die Leinwand selber anfängt zu Grunde zu gehen.

Bisweilen wird zwar, indem man die Leinwand fest auf eine Holztafel klebt und sie auf diese Weise mit Malgrund und Farbe aneinanderdrückt, einem Übelstand abgeholfen. Da jedoch die Wahrscheinlichkeit sehr groß ist, daß sich die Leinwand anders ausdehnt und zusammenzieht als das Holz (selbst wenn es sehr gut parkettiert ist) und somit Risse oder Blasen in der Farbe entstehen, ist dies keine empfehlenswerte Methode. Auf Holz aufgezogene Leinwandgemälde (toile marouflée) kommen in allen Museen

vor.[1]) Bisweilen halten sich solche Stücke sehr gut und dann läßt man sie so, wie sie sind. In ebenso vielen Fällen leidet jedoch das Bild darunter und dann hilft nur eines, nämlich das Entfernen des Holzes. Dann muß entweder die alte Leinwand mit der Farbschicht auf eine zweite neue Leinwand geklebt werden (doublieren) oder die letztere auf eine einzige neue Leinwand übertragen werden (rentoilieren).

Da bei beiden Behandlungsarten beinahe dieselbe Methode angewendet wird, wollen wir sie auch hier zusammen betrachten.

In beiden Fällen beklebt man die Vorderseite des Bildes, um ein Verlorengehen von Farbteilchen zu verhindern. Beim Doublieren klebt man eine gut gespannte neue Leinwand hinter die alte, welch' letztere man beibehält. Beim Rentoilieren entfernt man sie jedoch erst völlig oder größtenteils und bringt dann erst die neue an. Im allgemeinen Sprachgebrauch wird vielfach von Rentoilieren geredet, wenn es sich bloß um Doublieren handelt.

Obwohl nicht alle Bilder beim Rentoilieren auf ein und dieselbe Art und Weise behandelt werden, kann man doch sagen, daß es im allgemeinen etwa folgendermaßen geschieht (vgl. Abb. 92—96):

Auf Tisch A (Abb. 92—93) liegt die auf einen Rahmen gespannte sog. „Hilfsleinwand" B. Sie ist von mehr oder weniger großer Dehnbarkeit, je nachdem das kranke Bild (C) während der Behandlung sich ebenfalls mehr oder weniger strecken soll. Das Gemälde (C) wird nun, nachdem es zuerst auf der Vorderseite mit Papier (der sog. „Kartonnage") beklebt wurde, seinerseits auf die Hilfsleinwand gepappt. So entsteht also ein „gespannter" Zustand wie folgt (Abb. 94): 1. Das Hilfslinnen, 2. die auf das Bild geklebte Kartonnage und 3. die darauf gepappte Farbschicht des Gemäldes. Nunmehr kann der Blendrahmen, worauf es bisher gespannt gewesen war, entfernt werden.

Bis hierher laufen die Behandlungsarten beim Rentoilieren und

---

[1]) Gewisse sehr dünne alte Linnen, die von Anfang an auf Holz geklebt waren, erweisen sich als ebenso dauerhaft, wie jene, die z. B. heutzutage, auf Mahagonitafeln aufgezogen, benutzt werden.

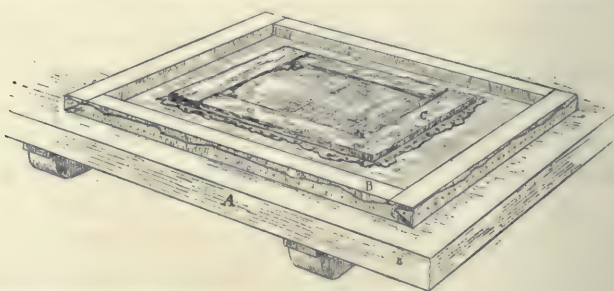


Abb. 92.

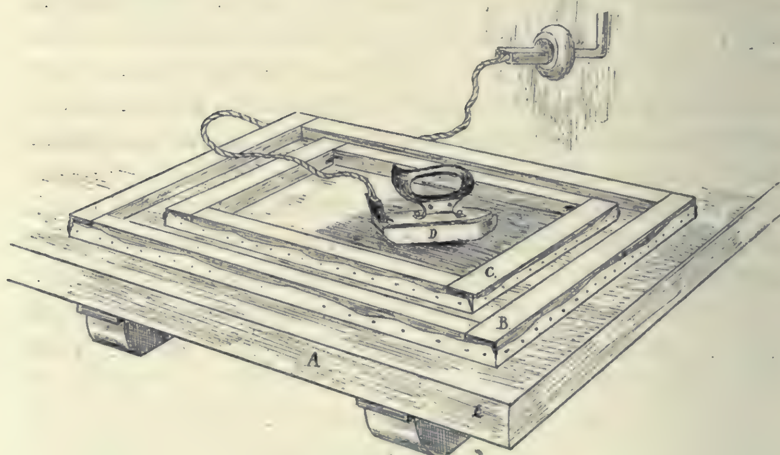


Abb. 93.

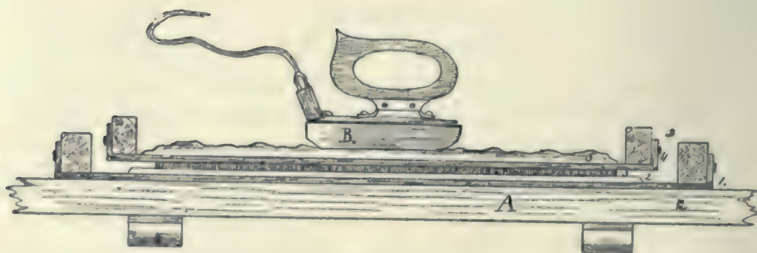


Abb. 94.

Abb. 92—94. Rentoilieren.

Doublieren parallel. Beim letzteren Verfahren wird nunmehr die neue Leinwand von hinten mittels der noch zu erwähnenden Klebemasse gegen die alte angepappt; beim Rentoilieren muß letztere erst noch entfernt werden.

Gesunde unverletzte Leinwand behält man am liebsten bei. Durch das neue dahinter angebrachte Stück und durch die Klebe-



Abb. 95. Restaurator beim Rentoilieren.

masse ist sie genügend gegen Verderbnis geschützt und für ihre Entfernung spricht also kein triftiger Grund.

Ist die Leinwand aber brüchig oder dem Gemälde schädlich, dann kann man sie völlig oder teilweise wegschaffen, und zwar durch Abschleifen mit Bimstein oder sogar durch Auflösung auf chemischem Wege. Vielfach wird sie nur so weit weggeschliffen, bis man völlig sicher ist, daß die Klebemasse durch alle Öffnungen bis zum Malgrund und der Farbschicht durchdringen kann, da diese damit ja an der neu anzubringenden Leinwand festgeklebt werden müssen; und zwar entweder direkt, wenn das alte Linnen ganz

entfernt ist, oder indirekt durch dessen abgeschliffene Überreste hin.

Abb. 96 gibt ein modernes Gemälde wieder, wo die Leinwand in anderer Weise, auf nassem Wege, abgelöst wurde. Auf unserem Bild ist sie halb abgenommen, nachdem der Rand desselben mittels einer für Feuchtigkeit undurchlässigen Masse auf der Hilfsleinwand festgesetzt worden ist. Oben sieht man nun den bloß liegenden Malgrund, und deshalb bilden wir, da uns eine analoge Aufnahme von einem alten Gemälde fehlt, dieses ab; ein altes sieht aber im gleichen Behandlungszustand genau so aus.

Ist nun die auf Abb. 92 angegebene Sachlage durch die Behandlung der Rückseite des Bildes so weit gefördert, daß die neue Leinwand angebracht werden kann, so spannt man diese auf einen Blendrahmen, der ziemlich größer ist als das betreffende Gemälde. Da sie es ist, worauf dasselbe also definitiv befestigt werden soll, wird sie nach dem Spannen stark getrocknet und mit Leinöl imprägniert, damit man sicher sein kann, daß sie keine Feuchtigkeit mehr enthält. Dann legt man sie auf die Rückseite des Bildes (vgl. Abb. 93, wo A der Tisch, B die Hilfsleinwand, C die neue Leinwand und D das Plätteisen sind). Nun wird C mittels Keilen gespannt und nimmt dadurch die Leinwand B, sowie das zwischen B und C geklebte Gemälde mit sich; dieses und die beiden Linnen sind nun sehr straff gespannt. Jetzt wird alles mit Querlatten und Klammern (Abb. 95) am Tisch festgesetzt, damit sich nichts verschieben kann.[1]) Dann wird die Klebemasse auf die Rückseite der neuen Leinwand gebracht. Sie wirkt auch konservierend und schützend gegen Feuchtigkeit und besteht hauptsächlich aus Bienenwachs.

Den Zustand, wie er sich eben vor der „Operation" darstellt, bilden wir auf Abb. 94 schematisch ab. A ist der Tisch, worauf, im Durchschnitt gezeichnet, die Hilfsleinwand 1 liegt. Dagegen ist die Kartonnage[2]) 2 gepappt; dann kommt 3 die Farbschicht und

[1]) Bei sehr großen Bildern wie Decken- oder Wandgemälden bedient man sich dann anderer Mittel.

[2]) Der Deutlichkeit wegen viel zu dick gezeichnet.



Abb. 96. Halb abgelöste Leinwand.

der Malgrund, allenfalls mit der alten Leinwand oder deren Resten (3 ist also mit der Farbschicht gegen 2 und mit dem Malgrund gegen 4 gekehrt). Auf 3 liegt die neue Leinwand 4, die größer als das eigentliche Gemälde und wie schon 1 auf einen Blendrahmen

gespannt ist. Auf 4 ist schließlich der Klebestoff gestrichen, während auf unserem Schema endlich auch noch das elektrische Plätteisen B zu sehen ist, das jenen flüssig macht und so lange in diesem Zustand erhält, bis er von 5 durch die Leinwand 4, durch die Sprünge des Malgrunds und der Farbschicht 3, durch die Poren von 2 und die Öffnungen der Leinwand 1 bis auf den Tisch A durchgedrungen ist.

Natürlich muß der Restaurator die nötige Übung besitzen, um, je nachdem das der Zustand eines Bildes erfordert, zu wissen, wie lange er plätten muß. Ist er damit fertig, so läßt er es ungefähr 24 Stunden liegen; dann hat er die nötige Sicherheit, daß alles abgekühlt ist. Werden die mit Klammern zusammengehaltenen Blendrahmen alsdann umgekehrt, so sieht man das Netz von Sprüngen, Rissen und kleinen Löchern, überhaupt jede Öffnung, die in der Farbschicht gewesen war, auf der Hilfsleinwand mit Klebestoff abgezeichnet. Damit hat man den Beweis, daß auch alle Öffnungen des zwischen den beiden Linnen befindlichen Bildes mit der Klebemasse gefüllt worden sind.

Die angewandte Behandlung hat nun also zur Folge, daß 1. Malgrund und Farbschicht wieder auf eine neue Leinwand gebracht sind, 2. die Klebemasse beiderseitig das Eindringen der Feuchtigkeit verhindert, und 3. das Strecken und Krümmen der Leinwand, welches die ursprüngliche Veranlassung für das Loslösen und Abfallen der Farbe gewesen war, auf ein Minimum beschränkt sind.

Nunmehr werden also die beiden Linnen aus dem Rahmen geschnitten, danach erst die Hilfsleinwand entfernt und schließlich dann auch die Kartonnage, worauf sich, in gleicher Weise wie auf dem Hilfslinnen, das ganze Netz der Risse und Sprünge des Gemäldes abgezeichnet hat. Das Bild selber kommt nun wieder, fest auf die neue Leinwand geklebt, zum Vorschein. Diese zieht man dann wieder auf einen neuen definitiven Spannrahmen auf und muß dann nur noch die Vorderseite so behandeln, daß allenfalls überschüssige Reste der Klebemasse verschwinden und der Firnis wiederum in gutem Zustand ist. Dies letztere kann ohne Nachteil für die Malerei am besten mittels der gleich zu besprechenden

Regeneriermethode geschehen. Eigentliche Löcher haben sich beim Rentoilieren mit Klebmasse gefüllt und müssen nun, ebenso wie Risse, welche beim Beschauen hinderlich wirken, noch retuschiert werden.

Die eben erklärte Methode ist nun zwar nicht die einzig angewandte, sie wird jedoch mehr und mehr die gebräuchlichste, wobei sie natürlich in jeder Werkstatt in Einzelheiten abweichend verwendet wird. Auch der Klebstoff ist nicht überall derselbe; Wachs als sein notwendiger Hauptbestandteil wird aber immer mehr angewandt. Durch seine schon erwähnten Eigenschaften ist es Leim, Stärke und andern Klebemitteln gegenüber im Vorteil. Während diese durch Feuchtigkeit angegriffen werden und so aufs neue starkes Strecken oder Krümmen der Leinwand verursachen, wird gerade dies alles durch eine Wachsklebemasse umgangen.

Daß das Rentoilieren, wie überhaupt alles Restaurieren, ein notwendiges Übel sei, braucht nicht noch besonders betont zu werden. Zwar ist es für den geübten und vorsichtigen Wiederhersteller kein gefährliches Werk, aber es geht eben doch durch diese Operation manche Eigenartigkeit der Malerei verloren; nicht so sehr infolge der unvermeidlichen Durchdringung mit Klebestoff als vielmehr durch den Druck des Plätteisens auf die Farbschicht. Je dicker ein Bild gemalt ist, je stärker die Erhöhungen und je größer der Unterschied der Höhen und Tiefen in der Farboberfläche sind, desto mehr wird es beim warmen Plätten flach werden. Ein guter Restaurator setzt alles daran, um dies nach Möglichkeit zu verhüten, z. B. dadurch, daß er Decken auf den Tisch, wo rentoiliert wird, legt und die Vorderseite des Bildes in besonderer Weise beklebt. Leider sind aber zahllose Gemälde, bei denen solche vorsorgliche Maßnahmen unterblieben waren, zu stark geplättet worden. Es ist ein Verdienst der letzten 30—40 Jahre, der Vermeidung dieses Übels die nötige Obacht zugewendet zu haben. Ganz vermeiden lassen sich jedoch die nachteiligen Folgen des Plättens nicht. So werden z. B. bei einem im übrigen glattgemalten Stück in der Regel die nur wenig erhöhten Partien, wie etwa Reflex-

lichter (in den Augen, auf Perlen, Knöpfen usw.), niedergedrückt. Nur ganz wenigen Restauratoren gelingt es gegenwärtig, dies beim Rentoilieren glatt gemalter Stücke nicht allzusehr eintreten zu lassen. Wir können diesen Teil unserer Ausführungen zwar nicht mit Abbildungen illustrieren, verweisen jedoch den lernbegierigen Leser in die Museen, wo er leicht Beispiele zur Verdeutlichung des Gesagten finden kann.

Außer den schon besprochenen Materialien, Holz und Leinwand, muß noch eben auch von Papier und Metallen geredet werden.

Papier als Material von Ölmalereien wird leicht brüchig. Es zerbröckelt an den Rändern, bricht mitten durch usw. Man wird am besten daran tun, es auf eine gut gespannte Leinwand zu kleben.

Metalle (Kupfer usw.) bieten den Nachteil, daß die Farbe nicht in sie eindringt und daher bei Stoß, Biegung oder Fall in ganzen Stücken abfällt. Deshalb wird dem, hauptsächlich bei Werken auf dünnen Kupferplatten, mittels Einlassen oder Umrahmung mit Holz vorgebeugt. Auch wird Kupfer bisweilen mit einem ganz festsitzenden Holzgitter parkettiert, um ein Beugen oder die Folgen von Stößen abzuhalten.

Am Schlusse dieser Betrachtungen über die Pflege und Wiederherstellung des Materials, worauf gemalt worden ist, möchten wir, wie schon bei den früher behandelten Fragen, eine allgemeine Folgerung nicht unausgesprochen lassen.

Auch was das Material betrifft, gilt stets die Regel: Erhalten soviel nur erhalten werden kann. Ist die unvermeidliche Anwendung eines Mittels nachteilig für das Bild, so wähle man von den Übeln das kleinere, wodurch dann doch wenigstens der allerärgste Schaden, die eigentliche Krankheit, getroffen wird. Rentoilieren z. B. kann nur durch Plätten geschehen. Würde jedoch die alte Leinwand nicht ersetzt, so fiele die Farbe ab. Man greife also doch zum Rentoilieren, wenn es unbedingt nötig ist.

Der Leser wird bemerkt haben, daß all die besprochenen Mittel dem Malgrund nichts schaden, d. h. also der Lage zwischen Farbschicht und Holz oder Leinwand. Bei allen alten Bildern wirkt er mehr oder weniger farbaufsaugend. Mit seiner dem Holz oder der Leinwand zugekehrten Seite dringt er in sie hinein. Seine andere Seite ist jedoch teilweise von den Malfarben durchsetzt, d. h. also von der eigentlichen Malerei, demjenigen, was uns an einem Bilde heilig ist und woran nicht gerührt werden darf.

Deshalb wird immer alles angewendet, um den Malgrund nicht zu beschädigen. Ist er sehr dünn, z. B. ausschließlich aus Öl, auf das Holz aufgetragen, dann darf dieses, selbst wenn es noch so krank ist, nicht völlig entfernt werden.[1]) Denn sonst würde mit dem darein gedrungenen Malgrund auch ein Teil des Bildes selber weggenommen werden. Nur wenn, was bei den altholländischen Meistern fast nie vorkommt, die Malerei sehr dick ist, darf das geschehen.

In gleicher Weise muß beim Entfernen von halb verzehrter Leinwand mit dem Malgrund gerechnet werden. Ist die gar nicht allzudick aufgetragene Farbe weit in die Grundierung und diese wiederum tief in die Leinwand durchgedrungen, so darf die letztere niemals völlig fortgenommen werden. In diesem Fall kann man sie z. B. von der Rückseite auf halbe Dicke abschleifen oder auch ganz unberührt lassen und dann durch eine hinten aufgeklebte neue Leinwand (s. oben) abschließen und vor weiterer Verderbnis schützen.

Hat ein Gemälde nur ganz dünne oder überhaupt nicht bemalte Partien aufzuweisen (wie z. B. gewisse Spätbilder Rembrandts), dann soll die alte Leinwand nicht fortgenommen werden, weil ihre Struktur einen integrierenden Bestandteil im Gesamtanblick des betreffenden Bildes ausmacht. Auch in diesem Falle wird in der eben besprochenen Weise vorgegangen.

Aus dem bisher Gesagten erhellt auch, daß es im allgemeinen

---

[1]) In diesem Fall ist ein solches Bild dann allerdings meistens dem Untergang geweiht.

viel schlimmer ist, wenn der Malgrund krank wird, als wenn etwa das Holz oder die Leinwand angegriffen sind. Manche Schäden des Malgrundes gehen übrigens auf diejenigen des Materials zurück, worauf er angebracht ist. Reißt das Holz, so reißt er mit und erleidet die Leinwand Risse oder Brüche, so treffen ihn diese in gleicher Weise usw. Und meistens setzt sich das bis in die Farbe und den Firnis fort.

Bisweilen kann der Malgrund sich sogar vom Holz oder der Leinwand ablösen. Wenn in solchen Fällen dann Blasen und Beulen entstehen oder sich Farbteilchen aufrichten, so muß das betreffende Bild, sofern es auf Leinwand gemalt ist, rentoiliert werden. Bei Bildern auf Holz kann in besonders schweren Fällen nur das Übertragen auf Leinwand Abhilfe bringen, während sich in leichteren durch örtliche Behandlung helfen läßt, wie z. B. das oben beschriebene Einspritzen von Fischleim und Plätten mit warmer Rolle.

Sehen wir von den Krankheiten ab, die durch den Einfluß der Feuchtigkeit entstanden sind (wobei der Malgrund Beulen und Blasen bekommen kann, welche die Farbe und den Firnis durchdringen,[1]) dann wäre das lästigste und meistens auch unheilbare Übel das Hindurchscheinen des Untergrundes durch die Farbe. Das kann vom Schrumpfen derselben kommen, wo dann Risse entstehen, durch welche die Grundierung zu sehen ist. Der ästhetische Nachteil dieser Krankheit wird durch Übermalen der Sprünge zwar behoben, an diesen selbst aber kann man nichts ändern. In andern Fällen aber wird, ohne daß man jedoch von lästigen Sprüngen reden könnte, der Untergrund an zahlreichen Stellen durch die Malerei hin sichtbar. Das ereignet sich besonders häufig bei Bildern, deren Linnen mit rotem Grund (Bolus) präpariert ist, und hat vielfach einen sehr nachteiligen Einfluß auf den äußeren Anblick des bewußten Gemäldes. Ein Mittel dagegen ist mir nicht bekannt. Ich kenne Fälle, wo versucht worden ist, durch minutiöse Punktierretuschen die rotbraune Glut des Bolusgrundes zu neutralisieren;

---

[1]) Dem wird durch Rentoilieren, Marouffiieren oder lokale Einspritzungen (siehe oben) abgeholfen.

aber durch diese Methode bleibt dann von der ursprünglichen Kraft des Bildes selber wenig mehr übrig.

Über das Bild selber, d. h. das eigentliche Gemälde in der engeren Bedeutung des Wortes, können wir uns angesichts aller bisherigen Ausführungen kurz fassen.

Zuerst sei nochmals daran erinnert, daß, wie wir schon gesehen haben, normale Sprünge (Craquelure), Veränderungen in den Farben usw., sofern sie keine eigentlichen Krankheiten sind, nicht restauriert werden sollten. Solchen jedoch, wie z. B. der Ultramarinkrankheit, dem Durchwachsen des Malgrundes usw. soll abgeholfen werden, sofern das möglich ist. Ebenso haben wir schon erwähnt, daß dem Loslassen der Farbe durch Rentoilieren (bei Leinwand) oder durch Festleimen (bei Holz) beizukommen ist und daß ausgefallene Stückchen oder ganze Löcher retuschiert werden können. Auch die Nachteile dieser verschiedenen Behandlungen nannten wir schon.

So sind nur noch diejenigen Fälle zu besprechen, welche jene Partien eines Gemäldes betreffen, die mit dem Firnis in nähere Berührung kommen. Zweifelsohne wird durch den Umstand, daß bisweilen die unterste Firnisschicht — besonders bei Bildern aus dem 18. Jahrhundert und später — teilweise in die oberste Farblage eindringt, die Gefahr ihres Verschwindens beim Abnehmen des Firnis sehr vergrößert. Bisweilen wurden durch einen Maler auch mit Firnis gemischte Farben angewendet. Dies macht dann ein Entfernen der untersten Firnislage ungemein gefahrvoll.

Ungeschickte Wiederhersteller, die zu starke Mittel anwenden oder die Firnisschichten zu schnell fortnehmen, putzen zudem oft die Glacierung, d. h. die Haut eines Gemäldes weg, die direkt unter der untersten Firnislage steckt. Eine Unmenge von Bildern ist durch solch unbesonnenes Vorgehen beschädigt worden.

Gegen all diese Gefahren muß ein guter Restaurator gewappnet sein und, wie der Chirurg seinem Patienten, einem Gemälde ansehen können, was es auszuhalten vermag.

In Fällen, wo die Sprünge durch Farbe und Firnis hindurch-

gehen, kann beim Abnehmen des letzteren das Putzmittel die Farbe und den Untergrund angreifen. Auch droht der Farbschicht bei der Wiederherstellung des Firnis Gefahr, z. B. beim Regenerieren (s. unten). Wird dies nämlich zu lange und zu stark getan, so kann dadurch bisweilen auch die Farbe angegriffen werden. Auch dem weiß ein guter Restaurator natürlich vorzubeugen, aber es ist eben doch keine imaginäre Gefahr.

Dies bringt uns von selber auf die Firnisschichten, ihre Krankheiten und die Art, wie sie geheilt oder ihnen vorgebeugt werden kann.

Zuerst müssen wir uns aber nochmals erinnern, wozu der Firnis bei einem Gemälde eigentlich dient. Nicht nur soll die Firnisschicht eines Ölbildes die Frische der Farben, d. h. also den vom Künstler gewünschten Effekt bewahren, sondern jene auch gegen atmosphärische Schädigung beschützen. Die erste Anforderung, die man demnach an die Firnislage zu stellen hat, ist die, daß sie gesund und derart durchsichtig sei, daß die Malerei gut gesehen werden kann. Über das Erfordernis ganz oder teilweise getönter oder heller Firnisschichten redeten wir schon und kämen nun auf ihre Behandlungsmethoden zu sprechen.

Kranke Firnislagen müssen geheilt oder durch neue ersetzt werden. Ist von einer ganzen Anzahl Schichten die unterste erkrankt, dann soll sie (wie das schon oben ausgeführt wurde), wenn durch ihr Entfernen Gefahr für das Bild entstünde, doch lieber erhalten bleiben.[1]) Ist die betreffende Krankheit dieser Schicht derart, daß sie den Anblick des Gemäldes stark behindert, so riskiere man das Abnehmen und wähle so von den beiden Übeln das kleinere.

Alles was über der untersten Firnisschicht liegt, kann ohne Schaden entfernt werden. Und wer dem Künstler gegenüber ehr-

---

[1]) Meistens ist der gesamte Firnis auf einem alten Bilde nicht aus derselben Zeit wie dieses. Die alten Restaurierungsmethoden haben hauptsächlich gerade den ganzen Firnis entfernt, um ein Gemälde wieder gut sichtbar zu machen.

lich sein will, muß dies, theoretisch gesprochen, auch tun. In der Praxis begegnen jedoch Fälle, wo man es gerne zu vermeiden sucht, die Anzahl aufeinanderfolgender Firnislagen allzu klein werden zu lassen; so z. B. wenn sich gestopfte Löcher mit ausgezeichneten alten Retuschen dazwischen befinden, die man um des ästhetischen Effektes willen nicht erneuern will.

Aber außer an eigentlichen Krankheiten kann der Firnis auch an andern lästigen Übeln leiden, wie etwa Fleckigkeit, Sichverfärben in dunkelgelbe und braune Töne, welche einen unsauberen Eindruck hervorrufen usw.

Gegen das Trübwerden der bereits von den alten Meistern[1]) angewandten Mastixfirnisse[2]) kann vielfach das sog. „Regenerieren“, worüber gleich zu reden sein wird, helfen. Will man sie ganz oder teilweise entfernen, so putzt man sie mit dem Finger oder einer lösenden Flüssigkeit fort. Man unterscheidet demnach das Abnehmen von Firnis auf trockenem oder auf feuchtem Wege.

Beim Fortnehmen oder Dünnermachen der Firnisschicht durch Reiben mit den Fingern läßt sich bei einer gleichmäßigen Oberfläche viel erreichen. Diese Methode hat jedoch den Nachteil, daß man damit selbst bei sehr glatt gemalten Stücken (z. B. von Dou, Metsu, F. v. Mieris), wo doch immer noch minimale Erhöhungen wie Reflexe und Lichter in den Augen usw. vorkommen, dieselben berühren könnte. Und das um so mehr, weil ja das trockene Putzen (auch Abpudern genannt) immer mehr oder weniger blindlings geschieht, da man infolge des abgeriebenen Firnispulvers, das auf dem Gemälde liegen bleibt, nicht fortwährend sehen kann, wie weit man schon ist. Deshalb wird das Stück, wenn ein Teil bereits

---

[1]) Vgl. das Zitat aus Hoogstraetens „Inleydingh“ bei Th. v. Frimmel, a. a. O. S. 87. Hoogstraeten, der Schüler Rembrandts gewesen war, sagt dort, der Firnis habe damals aus Terpentin, Terpentinöl und gestampftem Mastix bestanden.

[2]) Mastixfirnis oder Mastix besteht aus in Terpentin gelöstem Harz, das auch leicht in Alkohol löslich ist. Beim Trocknen verflüchtigt sich das Terpentin, und je weniger davon übrigbleibt, um so mürber wird der Firnis.



Abb. 97. Teilstück eines Stillebens mit ungenügend durchsichtiger Firnisschicht.



Abb. 98. Dasselbe Bild wie Abb. 97. Trocken geputzt. Der mittlere Teil dann regeneriert.

abgepudert ist, gewöhnlich wieder regeneriert, um das schon Geleistete überblicken zu können (vgl. Abb. 97 und 98). Meistens wird in denjenigen Fällen abgepudert, wo es bestimmte Partien mit ungleich dicken Firnislagen dünn zu machen gilt. Der Vorteil des Abputzens ist der, daß man dabei doch nicht so leicht größere Farbpartien oder dünne obere Farbschichten (wie z. B. Lasuren) entfernen wird, wie das z. B. bei unvorsichtigem Abnehmen des Firnis auf nassem Wege geschehen kann.

Bei nicht sehr glatt gemalten Bildern hat das Abpudern, wenn es einige Zeit angewandt worden ist, zur Folge, daß bei den höher liegenden Partien die Firnisschicht bereits recht dünn geworden ist, während sie in den tieferliegenden überhaupt noch nicht oder kaum berührt wurde. Man denke sich einmal, daß Rembrandts „Familienbild" im Braunschweiger Museum oder sein „Mann mit dem Goldhelm" im Kaiser-Friedrich-Museum abgerieben würde. Wie müßte da der Firnis in den Tiefen zwischen den Farbklumpen sitzen bleiben!

In solchen und vielen andern Fällen, so z. B. bei den meisten Bildern auf Leinwand, entfernt man also den Firnis lieber auf dem sog. „nassen" Weg, d. h. man putzt ihn mit einem ihn auflösenden Mittel ab. Beinahe jeder Harzfirnis kann mit Alkohol abgenommen werden, der in der Regel der Farbschicht alter Bilder nicht schadet, weil sich Öl, das Bindemittel der Farben, in den beim Putzen verwendeten und durch Beifügung von Wasser, Terpentin usw. noch verdünnten Alkohollösungen nicht auflöst. Ihre Wirkung kann überdies noch durch Leinöl nach Wunsch verzögert werden.

Wird ein allzu scharfes Putzmittel angewandt, so kann dieses die Farbe angreifen und dadurch die „Haut" derselben fortnehmen, ein Unglück, das ungeübten Wiederherstellern leider öfters passiert.

Sehr schwierig und bisweilen überhaupt unmöglich ist das Abnehmen von Ölfirnissen.[1]) Durch trockenes Reiben läßt sich nichts ausrichten, und der „nasse Weg" ist deshalb gefährlich, weil der Firnis hauptsächlich aus Öl besteht, das ja gleichzeitig auch das

---

[1]) Firnis angemacht mit gekochtem Leinöl; je mehr hiervon beigemischt ist, desto schwerer löslich wird er in Alkohol oder Terpentin.

Bindemittel der darunterliegenden Farbschicht ist. Daher würden also alle Mittel zum Wegnehmen des Firnis gleichzeitig auch auf die Farblage einwirken.

Nun ist aber nur ganz selten ein Bild direkt mit Öl gefirnißt worden, und man findet meistens auf einem Gemälde zu unterst eine oder mehrere Lagen Harzfirnis und darüber hin dann den Ölfirnis. In einem solchen Falle können die Lagen durch ein Einreiben mit Alkohol und Kopaivabalsam erweicht und ganz langsam regeneriert werden. So löst sich schließlich die ganze Masse, die dann entfernt werden kann. Firnis jedoch, der ausschließlich aus Ölschichten besteht, ist gegen eine derartige Behandlung unempfindlich. Ist ein so gefirnißtes Bild noch gut sichtbar und die Schicht selbst dünn, dann empfiehlt es sich, alles in diesem Zustand zu belassen. Meistens sind jedoch, da sich gekochtes Leinöl nur schwer dünn ausstreichen läßt, die Ölfirnisse in sehr dicken Lagen aufgetragen. Solch ein Gemälde ist dann meistens ganz unsichtbar geworden (vgl. die linke Hälfte der Abb. 99). Da es nun kein wirksames Mittel gibt, um eine solche Lage wieder durchsichtig zu machen, bleibt nichts anderes übrig, als sie mit Mitteln wie der aus Ammoniak und Kopaivabalsam hergestellten Ammoniakseife „einzuseifen". Diese in unerfahrenen Händen sehr gefährliche Prozedur kann, richtig angewandt, oft ausgezeichnete Ergebnisse zur Folge haben (Abb. 99 rechte Hälfte und Abb. 100).

Es kommt sehr viel darauf an, daß das teilweise Abnehmen des Firnis so geschieht, daß schließlich das Bild möglichst gleichmäßig unter dem übrig gelassenen Rest desselben herauskommt. Es soll also nicht an der einen Stelle eine ziemlich dicke gelbe Firnislage zurückbleiben, während an einer anderen beinahe keiner mehr vorhanden ist. Der „Ton" muß deshalb schließlich so gleichmäßig wie möglich sein.

Restauratoren, die darauf nicht achten oder nicht achten können, weil sie sich an gewisse schwierige Partien eines Bildes nicht herangetrauen, helfen sich durchweg so, daß sie den Übergang von einem Teil des Gemäldes zum andern ganz allmählich vor sich gehen lassen. Sie „malen" dann gewissermaßen mit ihrer Watte voll



Abb. 99. Teilstück eines Damenporträts, links mit undurchsichtigem Ölfirnis.



Abb. 100. Dasselbe Bild wie Abb. 99, nach Entfernung des Ölfirnisses.

Putzwasser im Firnis herum und nehmen hier etwas mehr, dort etwas weniger davon ab.

Auf die Weise können nicht ganz ehrliche Wiederhersteller, wenn sie im Auftrag unwissender Bilderbesitzer arbeiten, durch

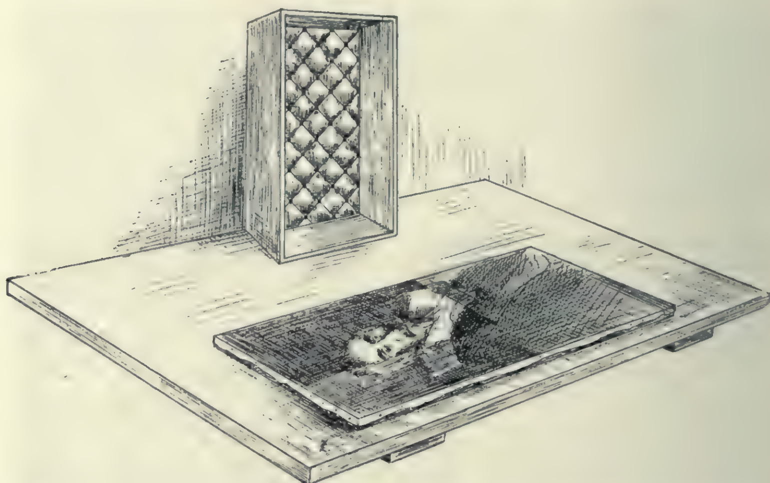


Abb. 101. Gepolsterter Regenerationskasten nebst teilweise regeneriertem Bild.

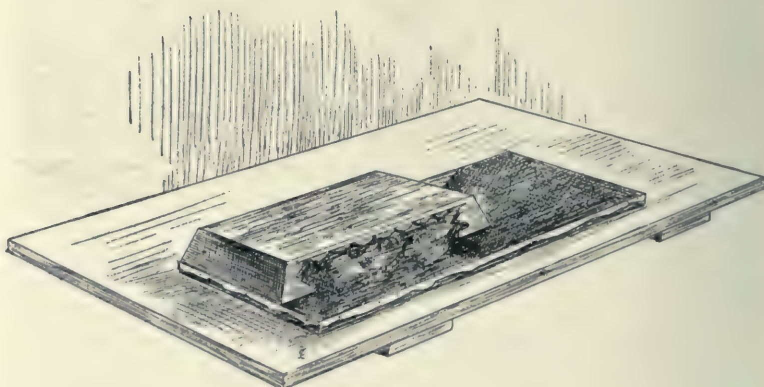


Abb. 102. Das Regenerationsverfahren.

den gelben, braunen oder goldenen Firniston allerlei an einem Gemälde ändern. So können sie es stimmungsvoller werden lassen und Kontraste im Ton hineinbringen, indem sie z. B. bei einem Kopf gewisse Partien des Firnis dünner und dadurch weniger tonig machen, während sie anderswo den Ton nicht abnehmen.

Es versteht sich von selber, daß ein solches Gebaren nicht gebilligt werden kann. Nichtsdestoweniger kommt es immer wieder vor, daß unkundige Liebhaber und Sammler mit „Kunsteffekten" getäuscht werden, die nur durch solche Putzmanipulationen hervorgerufen sind.

Das völlige oder teilweise Abnehmen der alten Firnislage ist



Abb. 103. Restauratoren bei der Arbeit.

jedoch nicht immer erforderlich. Bei alten Firnissen, die sich abpudern lassen, kann allenfalls zuerst eine dünne Schicht abgenommen und dann die von dem bekannten Chemiker v. Pettenkofer erfundene „Regeneriermethode" angewendet werden.[1]) Sie beruht darauf, daß der z. B. infolge von Feuchtigkeit undurchsichtig gewordene Firnis von den Alkoholdämpfen durchsetzt und wieder hell gemacht wird, so daß die darunter liegende Farbschicht wieder deutlich zu erkennen ist. Obwohl sich in der Praxis ergeben hat, daß dieses

[1]) Max von Pettenkofer, Über Ölfarbe, 2. Aufl., Braunschweig 1902.

Verfahren nicht für alle Firnissorten dasselbe sein kann (für Harzfirnis eignet es sich im allgemeinen am besten), so kommt es im ganzen eben doch auf folgendes hinaus. Man tränkt die Fütterung bzw. das Polster eines niedrigen flachen Kistchens (Abb. 102 und 103) mit Alkohol und legt dasselbe auf diejenige Partie des Bildes,



Abb. 104. Untersuchungen des Restaurators.

die regeneriert werden soll. Auf diese Weise bildet sich über der Firnisschicht ein mit Alkoholdämpfen geschwängerter Raum; diese wirken auf jene ein und machen sie wiederum durchsichtig. Dabei muß jedoch beachtet werden, daß nicht zu lange regeneriert wird, denn sonst beginnt der Firnis zu zerfließen.

Durch dieses Verfahren wird das Gemälde selber nicht angetastet. Die Dämpfe können auch der Farbschicht nichts schaden, ausgenommen etwa bei Bildern, die nicht älter als ungefähr 30 Jahre sind.

Die nunmehr regenerierte Lage wird mit einer dünnen Schicht neuen Firnisses überzogen und beide zusammen dann nochmals

so lange mit Alkoholdämpfen behandelt, bis man eine einzige durchsichtige und konservierende Firnismasse bekommen hat.

Scheint die Firnislage als Ganzes nicht mehr regenerierbar, dann kann es doch bisweilen vorkommen, daß man bei teilweisem Abnehmen derselben schließlich doch auf Schichten stößt, bei denen sich dieses Vorgehen erfolgreich anwenden läßt.

Wenn nun aber der Firnis in allen seinen Lagen dermaßen trübe geworden ist, daß er mit keinem Mittel wieder durchscheinend gemacht und ihm seine beschützende Kraft nicht mehr zurückgegeben werden kann, muß er, wie wir bereits angedeutet haben, vollständig entfernt werden, weil er so für das Bild in jeder Hinsicht wertlos ist, denn es fehlt ihm dann nicht nur seine Haupteigenschaft, die beschirmende Wirkung auf die Malerei, sondern er verhindert auch die Besichtigung derselben.

Niemals nehme man jedoch den gesamten Firnis ab, bevor nicht die Schicht erst mittels Putzens dünner gemacht ist und man es dann noch mit dem Regenerieren probiert hat, ob so nicht doch zu helfen wäre. Denn man kann eben mitunter durch trübe Partien hindurch noch auf regenerierbare Lagen stoßen.[1])

C. Der Unterhalt von Bildern überhaupt.

Zum Schluß dieses Abschnitts noch ein kurzes Wort über den gewöhnlichen „Unterhalt" von Bildern. Man wird im allgemeinen gut daran tun, sie so wenig wie möglich anzurühren. Das Wegnehmen des Staubes geschieht am besten durch Wehen (nicht durch Abreiben) mit einem weichen Flederwisch. Beim Reinigen der Rahmen verwende man feine Tücher aus Seide, Flanell oder Linnen,

[1]) Von derjenigen Methode reden wir hier nicht, die im Tränken des Bildes mit Kopaiva-Balsam (einem langsam trocknenden Harzfirnis) besteht. Ist dasselbe auf Leinwand gemalt, so wird sie auf der Vorder- sowohl wie auf der Rückseite des Gemäldes angewandt. Über die guten Resultate solcher Kopaiva-Behandlung sind die Meinungen sehr geteilt. Ihr Erfinder Pettenkofer hatte, als er darüber schrieb, noch nicht die genügende jahrelange Erfahrung über ihre späteren Wirkungen und Folgen.

damit das Gemälde nicht verkratzt oder sonstwie beschädigt wird, wenn man gelegentlich doch daran kommen sollte. Auch reibe man niemals das Bild selber, denn das ist der Beginn des „Abpuderns" (s. oben)! Ebensowenig wasche man es etwa selber, sondern überlasse dies dem Fachmann. Denn sonst setzt sich die Feuchtigkeit in den Rissen im Firnis fest und schadet dann bei Temperaturwechseln diesem und der Farbe.

Wer sein Gemälde durch ein Glas gegen Staub schützen will, kann das ruhig tun, sofern er nur dafür sorgt, daß die Vorder- und die Rückseite des Bildes nicht hermetisch von aller Luftzirkulation abgeschlossen sind, und daß die Scheibe nicht zu nahe an der Malerei angebracht wird.

Der Nachteil beim Verglasen ist der, daß man das Bild dadurch weniger gut sehen kann, der Vorteil jedoch (außer dem Schutz gegen Staub und Berühren) der, daß der Firnis weniger schnell gelb wird. Schon Pettenkofer, der ein eifriger Verfechter der Verglasung von Gemälden gewesen ist, hat diese Beobachtung gemacht, weil auch die Partien der Gemälde, die am Rande vom Rahmen verborgen geblieben waren, viel frischer und weniger gelb aussehen wie alle übrigen. Ein sehr charakteristisches Beispiel hierfür bildet ein oberster etwa 3 cm breiter Streifen am Himmel auf Vermeers bekannter „Ansicht von Delft" (Haag, Mauritshuis). Er ist grauer und kühler als die übrigen Partien und hat augenscheinlich in früheren Jahren, als man das Format zu quadratisch fand, unter einem andern Rahmen versteckt gelegen. Ein gleiches ist z. B. auch bei Aert de Gelders „Szene vor dem Tempel" (ebendort, Abb. 71 und 72) der Fall gewesen, wo erst vor wenig Jahren die obere Bildzone unter dem alten Rahmen wieder zum Vorschein gekommen ist.

Von großer Tragweite für die Erhaltung eines Bildes ist auch die Atmosphäre, in die es gehängt wird. Zu trockene Luft schadet besonders solchen, die auf Holz gemalt sind. Ebenso nachteilige Folgen hat natürlich auch übermäßige Feuchtigkeit. Deshalb ist eine Atmosphäre mit mittlerem Feuchtigkeits- bzw. Trockenheitsgehalt die beste. Zu trockene Zentralheizung hat schon Hunderte

von Bildern schwer beschädigt oder ganz ruiniert. Wo sich nichts gegen zugroße Trockenheit tun läßt, leiden selbstverständlich die Gemälde auf Holz am allermeisten. Gegen das Verkrümmen oder Einschrumpfen müssen sie dann parkettiert werden.

Man wird mir vielleicht den Einwurf machen, daß eben doch öfters einmal Bilder gewaschen werden müssen. Dies ist nun tatsächlich bisweilen eine gute Therapie, nur soll sie nicht vom Eigentümer, sondern vom „Gemälde-Doktor" oder auf dessen Anordnung hin angewendet werden. Denn nur er versteht es richtig zu beurteilen, ob ein Gemälde auch wirklich notwendig gewaschen werden muß und ob es das auszuhalten imstande ist. Auch wird er dann die nötigen Vorkehrungen treffen, damit die Feuchtigkeit in Farbe und Firnis nicht weiterwirken kann.

Diese Bemerkung gilt aber überhaupt für alle Fälle, in denen man sich etwa versucht fühlen sollte, selber Hand anzulegen. Selbständiges Eingreifen ist sehr verlockend: das Waschen, Abpudern, Firnissen, all das **scheint** sehr bequem und einfach und eine reizende Liebhaberei und Nebenbeschäftigung zu sein. Zudem gibt es verschiedene Handbücher und Leitfäden, die alles scheinbar noch vereinfachen und erleichtern.[1]) Manche Sammler alten Schlages sah man nur zu oft mit ihren Fläschchen Putzwasser und Firnis hantieren, um blind oder blau gewordene Partien etwas aufzufrischen oder um den Freund, der ihre Sammlung besichtigte, eine Signatur etwas besser sehen zu lassen. Heutzutage kommt so etwas nur noch selten vor, da sehr mit Recht mehr und mehr die Überzeugung Raum gewinnt, daß dafür nur ein erfahrener Restaurator berufen sein dürfte; er allein und niemand sonst ist durch seine spezielle Fachausbildung und Routine dazu geeignet.

Darum heißt's auch hier: Pfusche niemals selber! In allen Fällen, wo irgend etwas beschädigt werden könnte, überlasse man nichts dem „Nichtfachmann", selbst wenn er seines Zeichens Maler ist.

---

[1]) So z. B. neuerdings Ad. Goetz, Über die Pflege von Gemälden, Hamburg 1916. Dort auf Seite 13 z. B. ein Waschrezept.

Als solcher weiß er zwar sehr gut, was Farbe, Firnis und Leinwand ist, aber die Kenntnis der Heilungs- und Konservierungsmethoden für kranke alte Bilder ist eben doch noch ein ganz anderes Wissen; zudem, wenn man bedenkt, daß alte Gemälde meistens auch noch in einer Technik hergestellt sind, deren Beschaffenheit nur durch jahrelange Studien von Restauratoren und Chemikern bekannt wurde.

Deshalb ist also der sachgemäße Unterhalt durch einen Fachmann die einzig rationelle Behandlung eines Bildes. Dieser sorge aber dafür, daß er niemals eine Restauration ausführe, die nicht gewünscht wird oder die sich nicht aus einem der in diesem Abschnitt namhaft gemachten Gründe als unbedingt notwendig erweist.

Andererseits soll aber der Wiederhersteller seine Arbeiten nicht etwa in geheimnisvolles Dunkel hüllen wollen. Besonders in früheren Zeiten — und zur Seltenheit auch wohl noch heutzutage einmal — wurde das Restaurieren geradezu wie eine Geheimwissenschaft oder fast wie Alchemisterei betrieben. Der tüchtige moderne Fachmann macht sich jedoch meistens eine Ehre und ein Vergnügen daraus, dem Sammler seine Stücke während der Bearbeitung im Atelier zu zeigen. Daß dieser also seinen Restaurator ab und zu besucht, ist nur vom Guten, wenn er ihn nur nicht dadurch gerade inmitten wichtiger Arbeiten, wie dem Rentoilieren oder Firnissen, stört.

V. Der innere Ausbau einer Sammlung.

Schließlich bleibt uns noch davon zu reden, wie man seinen Besitz an alten Bildern „organisieren“ soll, d. h. also, auf welche Weise man sich seine Sammlung einzurichten und als solche auszugestalten und zu pflegen hat. Belichtung, Aufhängung, Rahmung, sowie wissenschaftliche Bearbeitung der Gemäldesammlung sind da die Hauptpunkte. Heutzutage stehen uns dafür nicht nur dieselben, sondern vielfach sogar noch bessere Mittel zu Gebote als den Besitzern von Bildern zu deren Entstehungszeit! Um nur etwas zu nennen, verfügen wir bei modernen Gebäuden viel leichter und öfter über gutes Ober- oder vorzügliches Kunstlicht. Auch können wir ja durch geschicktes Kombinieren auf dem Gebiete der Rahmung von Bildern und der Wahl des Wandbehangs eine Unmenge schöner Effekte erzielen.

A. Belichtung.

Die beste Belichtung für ein Gemälde ist diejenige, wofür es sein Urheber selber, der Maler, berechnet hat. Bilder, die für Kirchen, Paläste, Rathäuser oder große Räume eines reichen Bürgerhauses gemalt wurden, hänge man also nicht in enge kleine Zimmer, ebensowenig wie man Kabinettstücke in Riesensälen unterbringen soll. Diese Regel lehrt ja einen jeden schon die bauliche Anordnung der Museen (Berlin, Dresden, Frankfurt a. M., Kassel, München usw.), mit ihren großen Oberlichtsälen und den kleinen Seitenlichtkabinetten.

Die altholländischen Meister wußten, daß all ihre Landschaften, Stilleben, Genrebilder und Einzelbildnisse in den Wohn-, Schlaf- und Empfangszimmern und ähnlichen Räumen eines bürgerlichen

Hauses ihr Unterkommen finden würden. Nur Regenten- und Schützenbilder, sowie die großen allegorischen, mythologischen, biblischen oder historischen Stücke, die sie für Sitzungszimmer, Rat- und Zunfthäuser zu malen hatten, wurden anders — bisweilen nichts weniger wie günstig — angebracht, doch beinahe ausschließlich immer mit Seitenlicht.

Die Malerwerkstatt des 17. Jahrhunderts war meistens ein nicht allzugroßer, seitlich belichteter Raum mit vorzugsweise hoch einfallendem Seitenlicht. Es wird als besondere Ausnahme eigens erwähnt, wenn ein Meister ein großes Atelier mit Oberlicht hatte, wie das z. B. Houbraken von Govert Flinck erzählt.[1])

Holländische Kabinettbildchen sind bei Seitenlicht am besten zu besichtigen, wenn man selber ganz nahe an einem Fenster steht und das Gemälde dann in einigem Abstand davon aufgestellt hat; d. h. also so, wie ein Künstler oder ein Händler sie uns gerne zeigen. Bisweilen finden wir in Museen, daß ein solcher Effekt tatsächlich erreicht worden ist.

Ob das Seitenlicht stark oder schwach sein muß, hängt völlig vom Bilde selber ab. Die Werke Rembrandts wirken unbestreitbar am bezauberndsten in einem Licht, das von Süden oder Westen her einfällt, wobei die Sonnenstrahlen durch eine „Blende" abgedeckt werden. Dies ist z. B. im Mauritshuis im Haag der Fall. Zudem stimmt ja auch die einzige uns erhaltene Anweisung Rembrandts über das Aufstellen eines seiner Bilder hiermit überein: dieses soll, seinem Rat zufolge, in der Galerie (des Treppenhauses im Palast) des Prinzen von Oranien aufgehängt werden, „weil da das Licht stark ist".[2])

Durch starkes oder warmes Licht hingegen verlieren die Werke zahlreicher anderer Meister an ästhetischer Wirkung, so etwa diejenigen vieler Leidener Feinmaler, einige Bilder des Jan Steen, viele Blumenstücke des späten 17. Jahrhunderts usw.

---

[1]) De groote Schouburg II 22 „een groote schilderzaal met hooge ligten".

[2]) Hofstede de Groot, Die Urkunden über Rembrandt, Nr. 48 (1636), S. 47.

Da Seitenlicht auch die normale Belichtung unserer modernen Wohnräume ist, können also alte Bilder ruhig dorthin verteilt und angeordnet werden, wobei dann diejenigen, welche warmes Licht brauchen, an die stärkst beleuchteten Wände gehängt werden dürfen.

Das Hängen ins Seitenlicht hat aber den einen Nachteil, daß die dem Fenster direkt gegenüber oder etwas weiter davon entfernt hängenden Gemälde oft nicht genügend sichtbar sind. Deshalb sind denn auch vielfach Sammlungen größeren Umfangs mit Recht in eigens dazu hergestellten Räumen mit Oberlicht untergebracht. Wer es versteht, die Intimität zu wahren und pompöse grandiose Kälte zu vermeiden, indem er richtige Proportionen, überhaupt eine geschmackvolle aber bescheidene Gesamtausstattung wählt, der wird an einem Oberlichtsaal viel Genuß haben können. Allerdings bildet die gleichmäßige Gesamtbelichtung bis zu einem gewissen Grade einen Nachteil, weil so der stimmungsvolle Wechsel von Licht und Halbdunkel wegfällt, der den besonderen Reiz bei seitlicher Beleuchtung ausmacht. Andererseits bietet dies ebenmäßige Licht den Vorteil, daß jedes Bild für sich gleichmäßig zur Geltung kommen kann.

So ein besonderer Saal ist dann durchweg auch der „geweihte“ Teil des Hauses, wohin sich der Besitzer zurückzieht, wo er ausruht und sich für ihn der Kunstgenuß konzentriert. Dort oder in einem Nebenraum hat er auch die Fachliteratur und den Katalog beisammen und liegt das Gästebuch auf. Daß man dort vielerorts auch einen Flügel oder gar eine Orgel findet, stimmt ganz zu den Intentionen der altholländischen Maler, von denen sehr viele große Musikfreunde waren.

Schon eine ganze Reihe von Privatsammlern hat, was größere oder kleinere Oberlichträume betrifft, vorzügliche Leistungen zu verzeichnen. Weit entfernt sie alle aufzählen zu können, möchten wir doch einige im Bild und teilweise auch in ihren Abmessungen hier vorführen, was in einigen Fällen nur durch das besondere Entgegenkommen der betreffenden Eigentümer möglich geworden ist, wofür ihnen auch hier gedankt sei.



Abb. 105. Oberlichtsaal der Sammlung Kappel, Berlin.



Abb. 106. Oberlichtsaal der Sammlung Kappel, Berlin.

Die prächtige Oberlichtgalerie der Sammlung Kappel in Berlin zeigen uns die Abb. 105 und 106, wo man deutlich die wunderbar einheitliche Beleuchtung und das außerordentlich geschmackvolle Arrangement sieht. Abb. 107 führt uns einen Seitenlichtraum der auserlesenen Sammlung Langaard in Christiania vor, während



Abb. 107. Seitenlichtraum der Sammlung Langaard, Christiania.

Abb. 108 das Innere, Abb. 109 den Grundriß und Querschnitt der reichhaltigen, schon 1897 gebauten Privatsammlung Novak in Prag darstellt. Länge und Breite derselben sind 15 und $5^1/_2$ m, Höhe $5^1/_2$ m. Das Oberlicht mißt $13 \times 3^1/_2$ m. Endlich bringt Abb. 110 den Querschnitt durch einen der vorbildlichen Oberlichträume der ehemaligen Sammlung M. Kann in Paris.

Außer den privaten können dem Sammler aber auch die Licht- und Raumverhältnisse vieler neuerer öffentlicher Museen und mancher Kunsthandlungen für die Anlage eines eigenen Oberlicht-

saales als Vorbild dienen.[1]) Auf Reisen wird er — um nur einige Beispiele zu nennen — im Braunschweiger Museum eine unzweckmäßige Beleuchtung der Räume mittels Oberlichts finden, das zu hoch und zu schmal einfällt. In Berlin, Darmstadt, Frankfurt a. M., Kassel, München usw. wird er dagegen recht gute Lösungen an-



Abb. 108. Oberlichtraum der Sammlung Novak in Prag.

treffen. Im Ausland wird ihm wohl das prächtige Oberlicht von Hertford House (Wallac Collection) in London ebensosehr einen ganz besonderen Eindruck machen, wie dasjenige in Dulwich College durch seine Beklommenheit ihn abstoßen wird. Architektonisch sehr gut gelungen sind neuerdings die Räume für die Sammlung Drucker im Amsterdamer Reichsmuseum (Abb. 113). Ihre Intimität

[1]) Man vergleiche unsere Abb. 111, welche einen Raum der bekannten Wiener Kunsthandlung Artaria darstellt, und Abb. 112, wo einer der vielen Räume der Kunsthandlung Julius Böhler in München abgebildet ist.

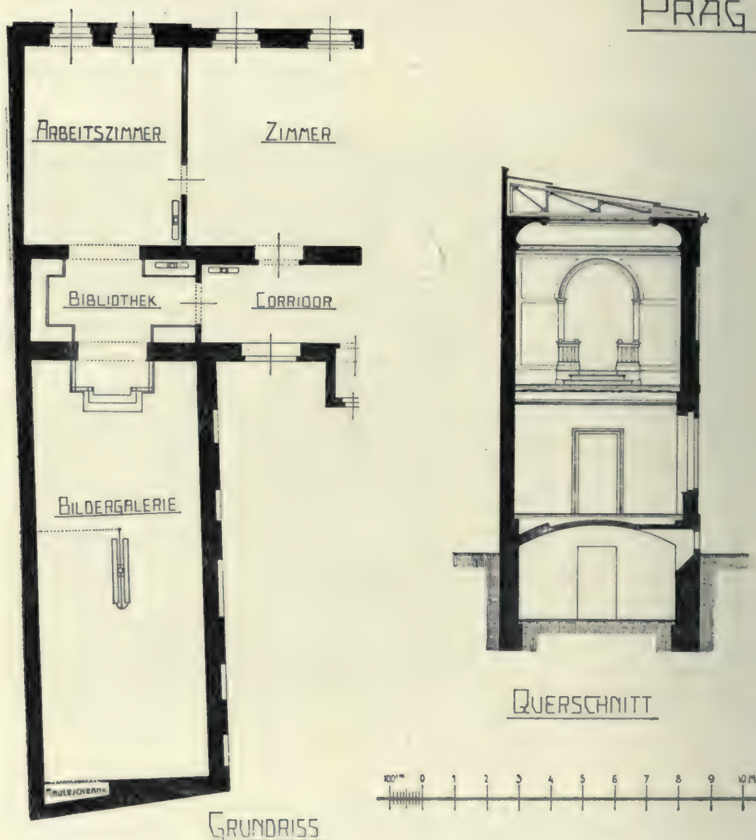


Abb. 109. Grundriß und Querschnitt der Sammlung Novak in Prag.

befriedigt ebenso wie die ruhige und einfache Belichtung der Sala del Camino im Bargello zu Florenz (Abb. 114).

Oberlichträume haben aber leicht den Nachteil, daß sie im Sommer bald zu warm werden und daß das Licht dann auch zu blendend wirkt. Während letzterem Übelstand durch Unterziehen eines schützenden Velums abzuhelfen ist, kann ersterer am besten

dadurch behoben werden, daß zwischen der Glasdecke des Saales und der äußeren, die das eigentliche Dach ausmacht, ein groß genug bemessener, gut gelüfteter Zwischenraum liegt.

Da, wie wir bereits im vorigen Abschnitt gesehen haben, sowohl

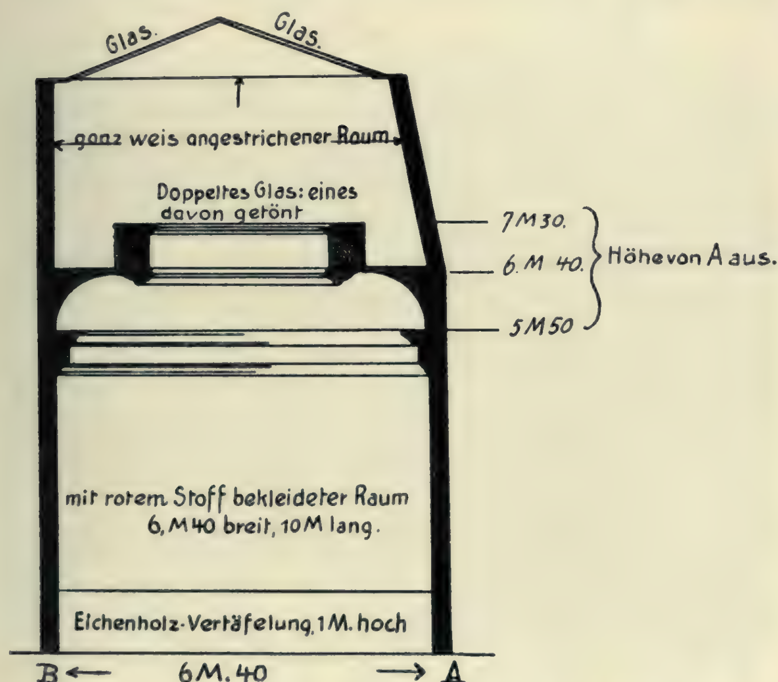


Abb. 110. Oberlichtsaal der Sammlung M. Kann †, Paris.

zu große Feuchtigkeit als auch übermäßige Trockenheit für Gemälde schädlich sind, sorge man im Winter für diesbezüglich zweckmäßige Heizung. Eine ganze Reihe von Museen sind in den letzten Jahren, was dies betrifft, gut eingerichtet worden. Ihre Direktionen sind für Auskunftserteilung über die damit gemachten Erfahrungen immer gerne bereit. Die Hauptsache ist eine stetige Zufuhr frischer Luft, aber so, daß kein Durchzug herrscht.

Eine private Gemäldesammlung muß auch abends zu besichtigen

sein. Da ist nun Kunstlicht allerdings ein Surrogat, denn für solche Beleuchtung sind alte Bilder nicht berechnet. Allerdings ist nun aber die Lebensweise unserer heutigen Zeit derart, daß viele Eigentümer meist nur in den Abendstunden Gelegenheit zum Genuß ihres Besitzes finden.

Von allen Beleuchtungsarten ist nun die mittels elektrischen



Abb. 111. Raum in der Kunsthandlung Artaria, Wien.

Lichts am zweckmäßigsten. Es schadet nicht, wie dies mit Sonnenlicht, das direkt auf ein Gemälde kommt, der Fall ist. Auch kann es sogar unmittelbar vor einem Bilde angebracht werden, ohne doch eine diesem schädliche Wärme zu entwickeln.

Von all den vielen Systemen ist einmal dasjenige zu empfehlen, wodurch sich jedes einzelne Gemälde oder jede Gruppe von kleinen Bildchen von oben belichten läßt (Abb. 115). Diese Manier hat den Vorteil, daß sich so jedes Bild ausgezeichnet sehen und studieren läßt, daneben aber auch den Nachteil, daß eben jedes Stück durch

eine Lampe verunziert ist und daß man eine viel zu grelle Beleuchtung erhält, wenn die ganze Sammlung in dieser Weise gleichzeitig belichtet wird.

Einen schöneren und mehr harmonischen Gesamtanblick erreicht man mittels Belichtung von oben her. Entweder werden — am



Abb. 112. Ein Oberlichtraum in der Kunsthandlung Julius Boehler, München.

besten von unten unsichtbar — die Lampen ringsum am Rand der Zimmerdecke angebracht (Abb. 116); oder aber das Licht ist ein sog. „indirektes", d. h. es entstammt einem in der Mitte angebrachten hängenden Beleuchtungskörper, der nach unten hin undurchlässig ist, und wird von der weißen oder leicht abgetönten Decke reflektiert (Abb. 117). Bei Räumen, die tagsüber durch ein Oberlicht erhellt werden, ist, außer der auf Abb. 116 dargesteltten,

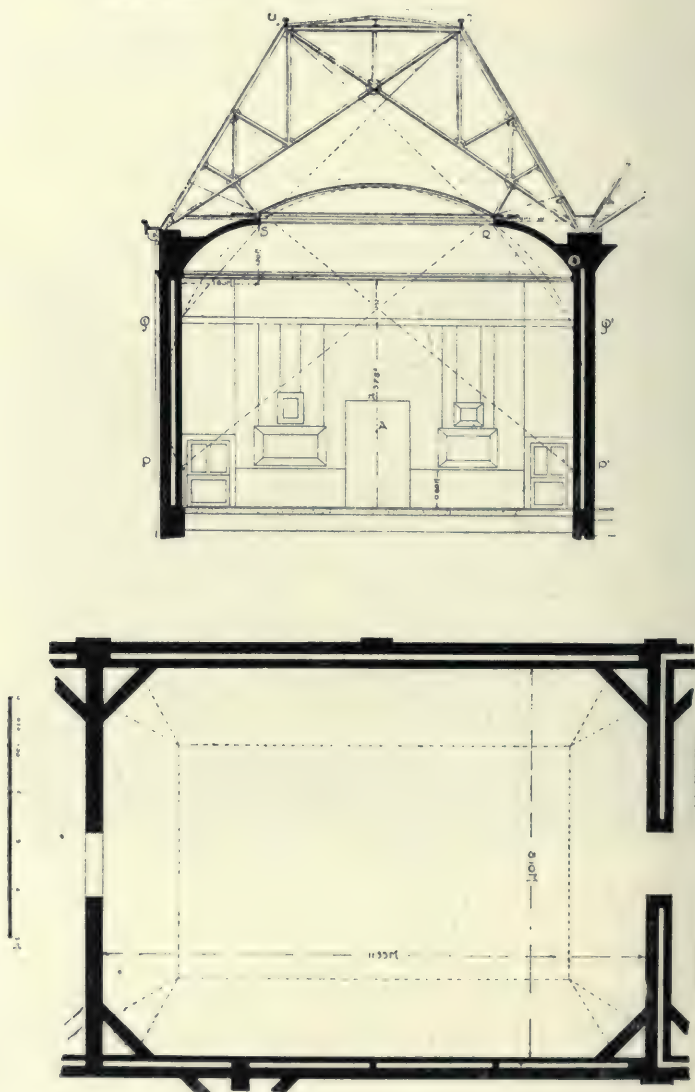
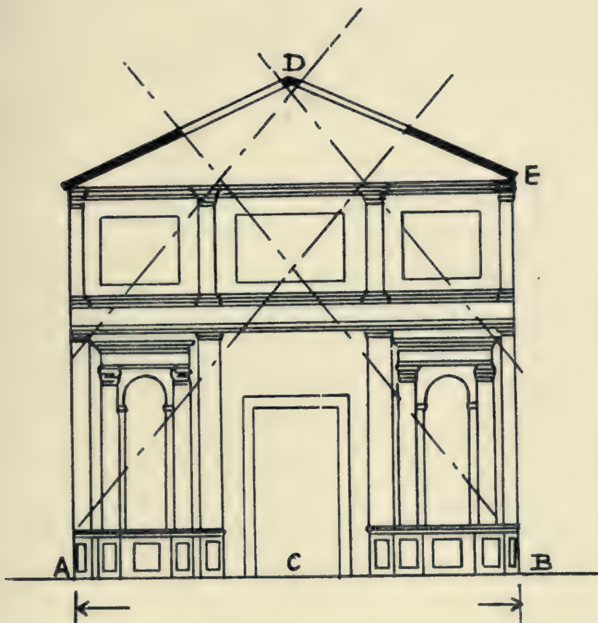


Abb. 113. Grundriß und Querschnitt eines Oberlichtraumes des Druckeranbaues am Amsterdamer Reichsmuseum.



AB = $5\frac{1}{2}$ M. Die Länge des Raumes ist 11 M.
BE = 4. M. 87.
CD = 6 M. 10.

Abb. 114. Sala del Camino.
Bargello, Florenz. Querschnitt.





Abb. 115. Jedes Bild für sich
elektrisch beleuchtet.

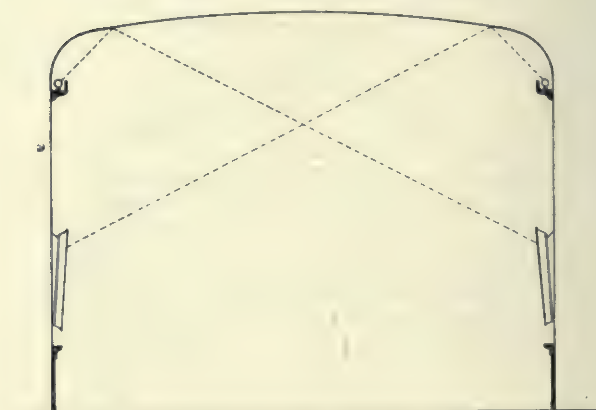


Abb. 116. Von unten unsichtbare Glühlampen-Beleuchtung.

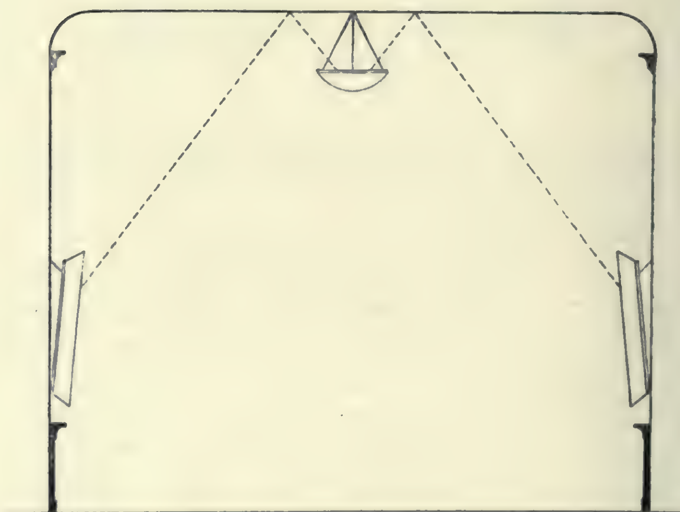


Abb. 117. Beleuchtung durch sogenanntes „indirektes“ Licht.

abends Belichtung mittels Bogenlampen zu empfehlen, die oben in der Mitte über der inneren Glasdecke hängen (Abb. 118).

Dies alles weicht so sehr von dem ab, was in früheren Zeiten

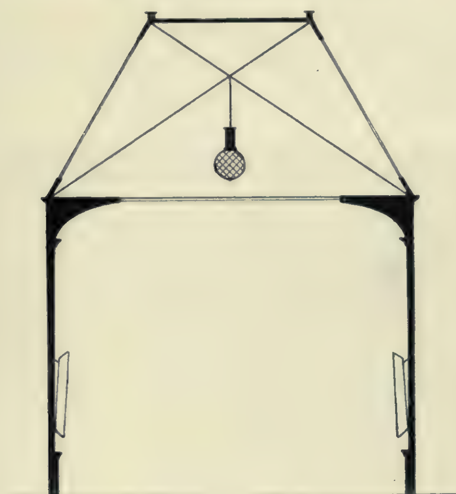


Abb. 118. Bogenlampe über der inneren Glasdecke.

möglich war, und zudem spielt auch das künstliche Licht heutzutage eine so bedeutsame Rolle beim Kunstgenuß, daß wir die einschlägigen Fragen hier erörtern mußten.

B. Das Hängen und Anordnen.

Einen weiteren wichtigen Punkt bildet der Hintergrund, auf den man ein Bild hängt. Die Wahl desselben ist eine sehr schwierige Angelegenheit. Während man, wo es sich nur um ein einziges Bild handelt, diejenige Art und Tönung des Wandbehangs aussuchen kann, die diesem einen Stück am besten bekommt, sieht man sich bei einem Komplex von mehreren Gemälden zu einem Kompromiß genötigt und muß das wählen, was „im allgemeinen" sich am besten ausnimmt.

Für die ja beinahe ausschließlich fürs häusliche Leben berechnete altholländische Malerei wird wohl ein ruhiger Stoff der gegebene Wandbehang sein, ohne sprechende Muster darin, überhaupt ohne jeden „prahlerischen Glanz". Eine neutrale Farbe von warmem,

wenig sprechendem Ton ist die beste. Jutestoffe eignen sich sehr gut für unsere Zwecke[1]), und eine dunkel-weinrote Nuance paßt fast zu allem gut. Bisweilen erreicht man auch ein harmo-



Abb. 119. G. Metsu, Familienbildnis. Berlin.

nisches Ganzes, wenn der Wandbehang ähnlich einer altholländischen Goldledertapete von ruhiger Zeichnung gewählt wird.

In der Zeit, wo unsere Bilder entstanden, wurden sie in den

[1]) Man achte bei der Auswahl von Stoffen besonders auch noch darauf, daß es solche sind, die weder unter Mottenfraß zu leiden haben werden, noch solche, die sich verfärben. Sonst bekommt man bei etwaigem Umhängen größte Unannehmlichkeiten.

holländischen Räumen entweder auf die weiße Kalkwand — hier und da verteilt (Abb. 17 und 18) — oder auf Goldledertapeten gehängt (Abb. 119). Eine ganze Sammlung auf weißen Grund zu gruppieren, kann im allgemeinen nicht empfohlen werden. Der Gesamtanblick leidet dann zu sehr unter Kälte und einer gewissen Halbheit; denn man müßte dann auch den einfachen Bretterboden



Abb. 120. Wand im Haarlemer Museum.

und Meubel im Stile des frühen 17. Jahrhunderts dabei haben, da eine andere Ausstattung nicht dazu passen will. Während also auf Weiß gehängte Bilder in Gängen, Hallen oder Treppenhäusern und in einigen Museen (vgl. z. B. Abb. 120) einen prächtigen Effekt erzielen können, ist dies Verfahren meines Erachtens namentlich für Oberlichtsäle in Privatsammlungen abzuraten.

Die Art und Weise, in der man seine Bilder aufhängen und die ganze Sammlung anordnen soll, ist — wie wir schon zu Beginn bemerkten — lediglich eine Frage des persönlichen Geschmacks.



Abb. 121. Wand in der Kgl. Gemäldegalerie im Haag.



Abb. 122. Wand in derselben Sammlung.

Die Abmessungen des betreffenden Raumes, die Größe, Farbe und Tönung der Bilder usw. müssen beim Arrangement in Betracht gezogen werden. Im allgemeinen empfiehlt sich eine einigermaßen symmetrische Anordnung auf jeder Wand, verbunden mit einer passenden Abwechslung in den Bilddarstellungen. Weder hänge man also etwa alle Stilleben oder Bildnisse zusammen, noch auch in einem Raum, wo zwei Wände architektonisch Gegenstücke sind, auf die eine ein Riesenbild, auf die andere lauter kleinere Gemälde.

Wo nicht niedere Möbelstücke, wie Sofas, Kommoden usw. einen natürlichen unteren Wandabschluß bilden, ist ein ungefähr 80 bis 90 cm hohes Lambris zur „Unterstützung" der Gemälde unentbehrlich. Vor allem für große Räume bildet eine solche Wandvertäfelung den unbedingt notwendigen ruhigen Abschluß nach unten hin.

Wünschenswert ist ferner, daß auch, was die Rahmung der Bilder betrifft, eine gewisse Harmonie herrsche. Da — wie wir später noch ausführlicher darlegen werden — man bei der Wahl dunkler oder vergoldeter Rahmen meistens ziemlich frei ist und sich lediglich nach ästhetischen Überlegungen entscheiden kann, bleibt um so größerer Spielraum zum Ersetzen vergoldeter durch dunkle Rahmen und umgekehrt. So kann, je nach Maßgabe der Verhältnisse an einer Wand, eine ruhigere harmonischere Wirkung erzielt werden. Die beistehende Photographie (Abb. 121) einer Wand im Mauritshuis im Haag diene als Beispiel für die Anordnung eines Bilderfaches mit Gemälden, die alle Goldrahmen haben. Der betreffende Raum ist übrigens nicht größer als manches Zimmer eines gewöhnlichen Privathauses. Die andere Reproduktion (Abb. 122) zeigt ein Arrangement von Bildern mit dunkeln und vergoldeten Rahmen.

Hauptsächlich vermeide man aber zuviel auf eine Wand zu hängen! Gerade Bilder, also Kunstwerke, die man nicht aus einem Kasten oder einer Lade holt und von Hand zu Hand gehen läßt, sondern die man an der Wand sehen muß, dürfen einander nicht gegenseitig stören.

Eine große Sammlung wird man am besten nach historischen

Gesichtspunkten gruppieren und hängen. Obwohl ja z. B. einige italienische oder primitive, ja sogar moderne Bilder den altholländischen nicht im mindesten schaden, würde, wer von all diesen mehrere Stücke besitzt, verkehrt handeln, indem er alle durcheinander hängen wollte. Denn gerade durch eine gewisse Trennung wird der ästhetische Genuß nur noch erhöht. Auf diese Weise kommt z. B. der Totaleindruck einer Gruppe von Bildern des 15. und 16. Jahrhunderts gegenüber denjenigen des Barockzeitalters viel stärker zum Ausdruck. So ist denn auch wahrzunehmen, daß sich große Privatsammlungen in dieser Hinsicht durchweg an das halten, was auch bei Museen üblich ist.

Was schließlich das Befestigen der Bilder an der Wand betrifft, so brauchen wir uns hier nicht auf Einzelheiten einzulassen; denn das hängt ganz von den örtlichen Verhältnissen ab. Meist gebräuchlich ist das Hängen der Gemälde an Schnüre oder Kupferdrähte. Sie sind dann ihrerseits meist wieder an horizontalen Kehlleisten oder metallenen Stäben befestigt, die gerade unterhalb der Zimmerdecke den Wänden entlang laufen. Haben die Bilder ihre festen Plätze, so können sie natürlich ebensogut auch an Haken hängen. Für besonders große und schwere oder beidseitig bemalte Stücke sind natürlich besondere Vorrichtungen nötig.

Auch hierbei wird der Sammler, der beim Besuchen der Museen seine Augen offen hält, leicht von selber jeweils das Rechte zu wählen wissen. Daß alle Aufhängevorrichtungen regelmäßig nachgesehen und gut unterhalten werden müssen, versteht sich von selber.

C. Das Umrahmen.

Wenn man — wie schon erwähnt — bei der Wahl dunkler oder vergoldeter Rahmen für seine Bilder im allgemeinen freie Hand hat, kommt dies daher, daß sich eben schon die alten Holländer in dieser Hinsicht beinahe ausschließlich von der Kostenfrage leiten ließen. Vergleicht man die Abbildungen von Innenräumen aus dem 17. Jahrhundert, dann ergibt sich folgendes:

Zur Zeit, wo noch die alte Einfachheit der Lebensführung herrschte, wo der Wohlstand zwar aufzukommen beginnt, aber nur vorsichtig gezeigt wird, also etwa bis 1630—35, ist eine dunkle Umrahmung beinahe Regel. Damals entwickelt sich aus dem Frührenaissance-Rahmen der einfache hölzerne Rahmen des 17. Jahrhunderts. In reicherer Ausführung wird Ebenholz dafür verwendet. Bildnisse von Hals, Elias, Mierevelt oder Ravesteyn, Stilleben von Heda oder P. Claesz, Landschaften von E. v. d. Velde usw. wurden durchweg in schwarz gefärbte oder dunkle ebenholzene Rahmen (später kommt dann auch das Palisanderholz hinzu) mit geraden Profilen gesetzt und je nachdem noch mit einer ganz schmalen innersten Goldleiste versehen.[1]) Ganz vergoldete Rahmen kommen damals noch äußerst selten vor; erst mit dem zunehmenden allgemeinen Wohlstand werden sie häufiger.

Später ändert sich das dann. Neben den dunkel umrahmten Bildern von früher hängen auf den weißen Wänden oder der Goldtapete Bildnisse, Landschaften, Stilleben, Marinen und Tierstücke in bisweilen ungemein luxuriösen Goldrahmen. Vielfach schützt sie dann noch ein besonderer Vorhang gegen das Verstauben (Abb. 119). In manchen Fällen wird aber sogar noch im 18. Jahrhundert und später der dunkle Rahmen, mit oder ohne innerem Goldleistchen, verwendet.

In den Prunkkabinetten des späten 17. und des 18. Jahrhunderts hat man sich die damals modernen Gemälde fast ausschließlich mit ganz vergoldeten Rahmen ausgestattet zu denken. Diese ersetzten dann auch vielfach die dunkeln aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts und sind bisweilen vorzügliche Holzschneidearbeiten, welche wir heute noch bewundern.

Der vergoldete Rahmen, der sich um die Mitte des 17. Jahrhunderts neben dem dunkeln entwickelt, ist der barocke. Meistens zeigt er Früchte- oder Blumenkränze mit den typischen Schnörkel- und Muschelmotiven. Je reicher verziert so ein Rahmen ist, desto

[1]) Derartige Rahmen mit bisweilen ganz besonders schöner abwechslungsreicher Profilierung sind noch immer in großer Zahl erhalten.

mehr entspricht er dem Geschmack des holländischen Patriziers in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in der Zeit also, wo z. B. van der Helst in der Mode war.

Gerne wird so ein Rahmen noch mit besondern Emblemen und



Abb. 123. Rahmen um ein Bildnis des Admirals de Ruyter.

Attributen ausgestattet. Um Bildnisse von Admiralen, Feldherren, Fürsten usw. finden wir Rahmen mit Kanonen, Tauen, Fahnen und dergleichen Dinge (Abb. 123 und 124); um das Gruppenbild der Vorsteher einer Weinhändlerzunft einen solchen mit Weinranken und Trauben; um das Porträt eines jungen Mädchens einen mit Blumen und einem Putto (Abb. 125) usw.

Vor allem seit der Mitte des 17. Jahrhunderts treten neben diesen Rahmen mit Emblemen auch solche mit Wappen sehr häufig auf (Abb. 123—26). Solche mit einer Dekoration im sog. „Ohrmuschelstil" kommen mehr im zweiten Viertel des Jahrhunderts und noch bis weit in die fünfziger Jahre vor (Abb. 127). Die Vergoldung ist meistens matt und ihre Ornamentik erinnert oft an diejenige venezianischer Rahmen aus derselben Zeit.

Ist ein solcher Rahmen nicht allzu überladen, so kann er hier und da eine prächtige „pièce de résistence" in einer Sammlung sein. Man hüte sich aber davor, ihn unrichtig zu verwenden. Begegnet man im Handel einem schönen Stück, so überlege man sich genau, für welchen Zweck es ursprünglich bestimmt gewesen ist, und kaufe nicht etwa einen Rahmen mit Weinranken, um dann eine Kirchenansicht hineinzutun!

Später wird auch für Holland der aus Frankreich stammende, erst schmale, dann breitere und vergoldete Rahmen im Louis XIV-Stil der allgemein übliche. Bilder von Meistern wie etwa Berchem, A. van de Velde, van der Heyden, um nur einige zu nennen, sind gleich von Anfang an so eingerahmt worden.

Bisweilen kann es sich empfehlen, einer ganzen Sammlung oder einem Teil derselben mittels gleichartiger Umrahmung ein einheitliches Gepräge zu verleihen, da deren Uniformität dem ruhigen Eindruck sehr förderlich sein kann. Schon im 17. Jahrhundert wurde dieses Mittel angewandt: man vergleiche nur etwa die von Teniers gemalten Innenansichten der Gemäldesammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm zu Brüssel.

Ich kann mir vorstellen, daß, wenn z. B. jemand eine Sammlung von Prachtstücken besitzt, wie sie in den holländischen, englischen oder deutschen Kabinetten des 18. oder frühen 19. Jahrhunderts zu sehen waren, er gerne dem Ganzen das Gepräge einer Sammlung geben möchte, die etwa vor 100—150 Jahren entstanden ist. Da läßt sich nun meines Erachtens gegen das Nachahmen schöner Rahmentypen aus jener Periode keineswegs etwas einwenden.

Der Empirecharakter der ehemaligen Sammlung Steengracht im Haag, der größtenteils auf die einheitliche Umrahmung der Bilder



Abb. 124. Rahmen um ein Bildnis von Joh. Mytens.

zurückzuführen war, nahm sich ebensowenig übel aus, wie etwa das ganz barocke Gepräge, welches viele englische Sammlungen



Abb. 125. Rahmen um ein Mädchenbildnis von R. Brakenburgh.

aufzuweisen haben. Die älteren Rokokorahmen hingegen, wie sie sich z. B. noch in der Dresdener Galerie finden, sind zu schmal und unruhig und sollten also nicht nachgeahmt werden.



Abb. 126. Rahmen mit Wappen um ein Bildnis von Haensbergen († 1705).

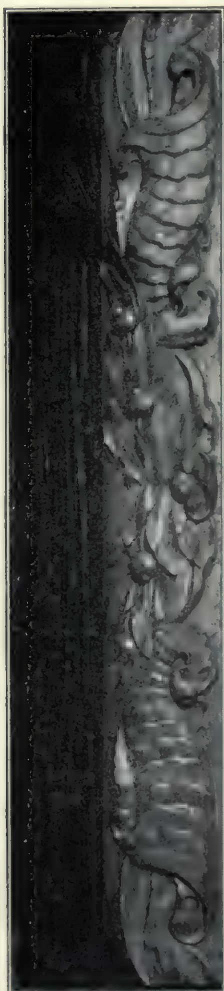


Abb. 127. Rahmen bis um 1650.

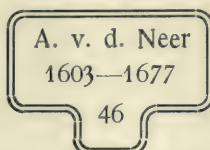
Eine schwer zu entscheidende Frage ist diejenige, ob man dem Rahmen ein altes verbrauchtes oder ein ganz neues unbeschädigtes Aussehen geben soll. Auch hier muß der gute Geschmack des Besitzers den Ausschlag geben. Im allgemeinen kann aber nicht genug vor grellem Glänzen gewarnt werden. Ist ein Rahmen alt, so belasse man ihm, soviel das möglich ist, sein verbrauchtes Äußeres; ist er neu, dann hat er ja auch nicht immer nur einem alten zum Verwechseln ähnlich zu sehen. Mit Recht widersetzen sich denn auch gewisse Sammler gegen derartige Imitationen alter Stücke. Vielfach dürften sie aber gut daran tun, dem Gold ihrer neuen Rahmen einen ruhigeren, mehr matten als glänzenden Ton zu geben.

D. Die wissenschaftliche Bearbeitung einer Sammlung.

Wenngleich ein Sammler seine Bilder vorzugsweise des Kunstgenusses halber besitzt, so wird er sich doch auch manchmal allerlei Notizen machen: woher er seine Stücke hat, wer die Maler derselben sind, welche Meinungsverschiedenheiten bei der Zuschreibung fraglicher Gemälde herrschen usw.

Aus alledem entsteht mit der Zeit ganz wie von selber ein kleiner Katalog, und der Besitzer kommt dazu, an seinen Bildern Namensschildchen oder Nummern anzubringen. Beides sind eigentlich notwendige Übel, wie die Künstlersignatur auf dem Gemälde selber auch. Nicht nur haben sie mit dem ästhetischen Genusse nichts zu tun, sondern sie können ihn bisweilen sogar stören.

Daher gibt es Sammler — wenn auch nur wenige —, die gar nichts derart an ihren Stücken anbringen. Wer es aber wohl tut, lasse nichts auf dem Rahmen selber anbringen, sondern verwende dafür kleine einfache Schilde, die sich ohne störende Wirkung auf demselben (Nummern ev. in einer Ecke) oder am Unterrand befestigen lassen. Allenfalls kann auch das Geburts- und Sterbejahr des Malers angegeben und die Nummer beigefügt werden (vgl. das beistehende Schema). Niemals aber klebe man solche etwa auf das Bild oder den Rahmen.



Wem aus seinen Notizen ein ganzer Katalog entsteht, wird denselben zuerst am besten als alphabetischen Zettelkatalog anlegen, den er ganz nach seinen persönlichen Bedürfnissen mehr oder weniger ausführlich bearbeitet oder auch bearbeiten läßt.

Die neueren Gemäldekataloge der größeren Museen geben ihm Vorlagen dafür in die Hand. Man vergleiche z. B. die Kataloge der Galerien von Berlin (1912), Bonn (1914), Budapest (1913), Darmstadt (1914), Dresden (1908), Frankfurt a. M. (1900), Haag (1914), London (1915), Stockholm (1910) usw.

Die Idealfolge der Katalogangaben ist: Nummer — Künstlername (ev. mit Lebensdaten und kurzer Biographie) — Titel des Bildes — Beschreibung — Material (Holz, Leinwand, Kupfer usw.) — Format (wenn nicht rechteckig; z. B. oval oder oben abgerundet) — Maße (zuerst die Höhe, dann die Breite) — Bezeichnung und Datierung (faksimiliert) — Erhaltungszustand (ev. Vermerke, wenn sich derselbe beim gegenwärtigen Besitzer irgendwie geändert hat) — Herkunft (frühere Eigentümer und früher dafür bezahlte Preise) — Kaufpreis — Literatur über das Gemälde — Abbildungen desselben (radiert von . . ., photographiert von . . ., Lichtdruck in dem Werk von . . . usw.) — Meinungsäußerungen von Kennern, namentlich in Fällen, wo die Urheberschaft diskutabel ist, sowie interessante Bemerkungen von Besuchern.

Derartige ideale Vollständigkeit wird man aber nicht in allen gedruckten Katalogen öffentlicher und privater Sammlungen finden. Namentlich fehlen öfters besonders die Angaben über den Erwerbspreis, sowie auch über Erhaltungszustand, Literatur, Abbildungen und die Ansichten der Spezialisten. Aber gerade dies sind Details, die eben für den Sammler, falls er sich eingehender um eines seiner Bilder zu kümmern beginnt, von größtem Nutzen und Interesse sein können.

Obendrein kann der Sammler auch noch seine eigenen Notizen von Reisen, Versteigerungen usw. als Vergleichs- und Beweismaterial in den Katalog einfügen. So wird er z. B. vermerken, daß ein dem seinigen ganz ähnlicher Brekelenkam auch im Museum zu A. hängt, oder daß dasselbe Modell, welches auf seinem J. M. Molenaer vorkommt, sich auch auf einem Bild dieses Meisters bei Herrn B. findet. Dazu werden dann die Photographien, die als Belege dienen, gelegt oder geklebt. — In solcher Tätigkeit findet sich für jeden Sammler eine neue Quelle des Genusses inmitten seiner Schätze.

Die Beschreibung des Bildes sei möglichst knapp, aber sorgfältig und erwähne alles Wesentliche. Die Maße nehme man an der Rückseite, da sonst der hinter dem Rahmen versteckte Teil des Gemäldes nicht mitgemessen würde.

Angaben über den Erhaltungszustand sind besonders da wichtig, wo ein Bild krank ist oder es werden sollte; oder auch für den Fall, daß man etwa eine Übermalung entfernen lassen will. Signaturen werden mittels sogenanntem Glaspapier durchgepaust und die Pausen dann photographisch abgedruckt. Direkte photographische Nachbildung der Signaturen läßt sich schwieriger bewerkstelligen, ist aber öfters wohl möglich. Man vergleiche als bestes Beispiel dafür den neuen Darmstädter Gemäldekatalog von 1914.

Wer nun seinen Katalog zu publizieren gedenkt, muß für den Druck wohl mancherlei fortfallen lassen, anderes hingegen beifügen. So wird man z. B. die Kaufsummen lieber nicht nennen wollen, aber etwa die Biographie eines Malers gerne nach den neuesten Forschungen berichtigen und vervollständigen. Solch ein gewisser-

maßen definitiver Katalog ist nun aber mehr die Arbeit des Fachmannes (Kunsthistorikers) als des Sammlers selber. Die überwiegende Mehrzahl der gedruckten Verzeichnisse und Kataloge privater Sammlungen ist denn auch von jeher durch Fachleute verfaßt worden.

Neben hohem wissenschaftlichen Wert besitzen aber viele Kataloge noch eine reiche Ausstattung an Reproduktionen, wodurch sie zu wahrhaft großartigen Prunkpublikationen geworden sind.

In dieser Weise kann also ein Sammler in weitesten Kreisen und auch für spätere Zeiten, wenn sein Kunstbesitz vielleicht längst wieder zerstreut ist, nützliche und genußbringende Veröffentlichungen von bleibendem Wert veranlassen.

Ich kenne Sammler altholländischer Bilder, denen diese Beschäftigung nicht nur einen Genuß bedeutet, sondern welche darin neben ihrer oft aufregenden verdrußreichen beruflichen Tätigkeit eine Liebhaberei gefunden haben, die sie in ihren Mußestunden beruhigt und beglückt.[1]) Sie haben sich dermaßen in ihre Sammlung eingelebt, daß sie ohne ihre Bilder nicht leben können. Ja, mir sagte einmal ein großer Geschäftsmann, er könne gewissermaßen mit seinen „alten Holländern" reden.

Da der Verfasser dieses Büchleins selber seit Jahren das Glück hat, sich in dieser Weise in einige Hunderte der prächtigsten Werke der altholländischen Malerei, die es überhaupt gibt, hineinleben zu dürfen und da er also aus Erfahrung weiß, wie unendlich vielen

---

[1]) Max J. Friedländer charakterisiert den verstorbenen Hamburger Sammler, Konsul E. Weber, folgendermaßen: „Als eine durchaus aktive Natur wählte er zur Erholung, als Gegengewicht gegen die Berufsarbeit wieder eine aufbauende, schöpferische Tätigkeit mit sichtbaren Ergebnissen . . . Der Konsul Weber sorgte dafür, daß seine Schätze leicht zugänglich blieben, betätigte bei jeder Aufforderung die Opferwilligkeit, Leihausstellungen zu beschicken, suchte Verkehr mit Kunstgelehrten, lauschte jedem Urteil, . . . wenn auch die Entscheidung bei den Erwerbungen stets von seinem persönlichen Geschmacke getroffen wurde." Vorwort zum Versteigerungskatalog der Sammlung Weber, bei R. Lepke, Berlin, 20.—22. Februar 1912.

geistigen Reichtum solche Schätze besitzen, wie erquickend der fortwährende Umgang mit ihnen ist, so kann er einem jedem, den vor solchen Bildern gleiche Gefühle erfüllen, nur von Herzen wünschen, daß es ihm vergönnt sein möge, selbst sich das zu sammeln, was so große Freuden bringen kann.

Literatur.

Nur das Wichtigste ist verzeichnet. Die älteren Quellenschriften wie van Mander (1604), Houbraken (1753), Kramm (1857—64) usw. sind nicht erwähnt. Man vergleiche auch Abschnitt II C.

Allgemeines findet man in den bezüglichen Abschnitten der Handbücher für Allgemeine Kunstgeschichte von Springer, Woermann, Lübke-Semrau usw., sowie in dem der alten holländischen Kunst gewidmeten Kapitel von Woltmann & Woermanns Geschichte der Malerei (1888).

Handbücher, ausschließlich der alten holl. Malerei gewidmet und dieselbe zusammenfassend, gibt es nicht. Das beste, obwohl den Stoff nicht erschöpfend, ist:

W. von Bode, Die Meister der Holländischen und Flämischen Malerschulen (1917).

Ferner:

A. Philippi, Die Blüte der Malerei in Holland (1901).

A. Bredius, Meisterwerke des Amsterdamer Reichsmuseums (1887).

Einzeldarstellungen, verschiedenen Gattungen oder speziellen Orten gewidmet, bringen:

Hans Jantzen, Das Niederländische Architekturbild (1910).

F. C. Willis, Die Niederländische Marinemalerei (1913).

Johanna de Jongh, Die holländ sche Landschaftsmalerei (1905).

A. van der Willigen, Les Artistes de Harlem (1870).

Über Kunst-Kultur und Geschmack des Publikums unterrichten die Abschnitt II C. genannten Publikationen von Floerke und Martin, und neuerdings namentlich

A. Bredius, Künstler-Inventare (im Erscheinen).

A. Donath, Psychologie des Kunstsammelns, 2. Aufl. (1917).

Leben und Werke einzelner Künstler. Darüber unterrichten

1. Lexika:

Thieme-Becker, Allgemeines Künstler-Lexikon (im Erscheinen begriffen).

A. von Wurzbach, Niederländisches Künstlerlexikon (1906—11).

G. K. Nagler, Die Monogrammisten (1858—79).

2. Kataloge:
Kataloge der Museen in Berlin (Kaiser Friedrich-Museum), Dresden (Kgl. Gemälde-Galerie), Frankfurt a. M. (Städelsches Kunst-Institut), München (Alte Pinakothek), Wien (k. k. Hofmuseum), Budapest (Museum), Haag (Kgl. Gemälde-Galerie), Amsterdam (Rijksmuseum), Rotterdam (Museum Boymans) usw.

3. Zeitschriften, namentlich
Obreens Archief (1877—1890).
Oud Holland.
Oude Kunst.
Jahrbuch d. Kgl. Preußischen Kunstsammlungen.
Jahrbuch d. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses, Wien.
The Burlington Magazine, London.
Monatshefte f. Kunstwissenschaft.
Zeitschrift f. Bildende Kunst.
Die Graphischen Künste.
Bulletin v. d. Nederl. Oudheidkundigen Bond.
Kunstchronik.
Repertorium f. Kunstwissenschaft.
Frimmels Blätter f. Gemäldekunde (1905—11).
Frimmels Studien und Skizzen zur Gemäldekunde.

4. Monographien in Buchform, wie
Hofstede de Groot, beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des 17. Jahrhunderts. Die bisher erschienenen Bände enthalten eine kurze Biographie nebst ausführlichem Oeuvre-Katalog folgender Meister: Band I: Steen, Metsu, Dou, de Hooch, C. Fabritius, Vermeer; II: A. Cuyp, Wouwerman; III: Frans Hals, A. v. Ostade, J. v. Ostade, Brouwer; IV: J. van Ruisdael, Hobbema, A. v. d. Velde, Potter; V: ter Borch, Netscher, Schalcken, v. Slingeland, E. v. d. Neer; VI: Rembrandt, Maes; VII: W. v. d. Velde, I. v. d. Cappelle, L. Backhuyzen, A. v. d. Neer.

Ferner sei hingewiesen auf:
F. Schmidt-Degener, A. Brouwer (1908, holl. u. franz. Ausgabe).
W. Martin, Gerard Dou (holländisch 1901; deutsch: Klassiker der Kunst, Band 24, 1913).
Hofstede de Groot, Jan Vermeer und Carel Fabritius. Großes Photogravüren-Prachtwerk.
K. Lilienfeld, Aert de Gelder (1914).
Bode, W. von, und Binder, M. J., Frans Hals. Großes Photogravüren-Prachtwerk (1914).

Moes, E. W., Frans Hals (1909).
Oldenbourg, R., Thomas de Keyser (1911).
Freise, Kurt, Pieter Lastman (1911).
Westrheene, Paulus Potter (1867).
Bode, W., u. Hofstede de Groot, C., Rembrandt.[1]) Verzeichnis seiner Werke. Großes Photogravüren-Prachtwerk (1897—1905).
Michel, Emile, Rembrandt, Sa vie et son Oeuvre (1893).
Neumann, C., Rembrandt (1905).
Valentiner, W. R., Rembrandt, Des Meisters Gemälde in 643 Abbildungen. Klassiker der Kunst, Band 2, 1909.
Lugt, F., Wandelingen met Rembrandt in en om Amsterdam (1915).
Hofstede de Groot, Die Urkunden über Rembrandt (1906).
Plietzsch, E., Vermeer van Delft (1911).

Sammlungen.

1. Museen. Von den meisten bedeutenden öffentlichen Galerien mit altholländischen Bildern gibt es
   Kataloge, oft auch illustrierte, und über viele obendrein
   Prachtausgaben mit Beschreibung und Abbildung der besten Bilder. Letztere existieren z. B. über die Galerien alter Gemälde in Berlin, München, Kassel, Haag, Amsterdam, Antwerpen, Lille, London, Oldenburg, Schwerin, Hermannstadt, Aschaffenburg, Würzburg, Madrid usw. usw.
   Vgl. ferner die Schriften von Waagen (Art Treasures usw.), Frimmels Galeriestudien usw.
2. Privatsammlungen. Zu erwähnen sind bes. folgende Werke:

Hofstede de Groot, C., Hollandsche Kunst in particuliere Engelsche Verzameligen.
— Katalog der Sammlung Widener, Philadelphia.
Bode, Die Sammlung de Ridder (1910).
— Die Sammlung Huldschinsky (1909).
— Die Sammlung R. Kann (1900).
Moes u. Martin, Altholländische Malerei (1912—14).
Glück, Die Sammlung Tritsch.
— Die Sammlung Lilienfeld (1917).
Valentiner, Katalog der Sammlung Johnson in Philadelphia.
Martin, Katalog der Sammlung Hoschek in Prag (1907).
— Katalog der Sammlung Baron Jansen in Brüssel (im Erscheinen).
Ward, H., Katalog der alten Bilder der Sammlung Pierpont Morgan, Neuyork.

---

[1]) Vgl. auch Abschnitt II C.

Madsen, K., u. a., Katalog der Sammlung Chr. Langaard in Christiania.

Ausstellungen. Kataloge und Prachtwerke der hervorragendsten Ausstellungen, z. B. das Prachtwerk über die Berliner Ausstellung 1906, die Haager Porträt-Ausstellung 1903 usw., Ausstellungen in der Royal Academy und im Burlington Fine Arts Club in London, die Hudson-Fulton-Ausstellung in Newyork 1909 usw.

Zum Identifizieren von Bildnissen empfehlen sich:

Moes, E. W., Iconografia Batava (1897—1905).
Muller, Catalogus von Portretten (1853).
van Someren, Catalogus von Portretten (1888—90).
A. L. A. Portrait Index, Library of Congress, Washington 1906.

Bilderhandel.

Zeitschriften:

Der Kunstmarkt.
Der Cicerone.
The Connoisseur.
La Chronique des Arts.

Nachschlagewerke:

Mireur, H., Dictionnaire des Ventes (1901—12).
Eudel, P., L'Hôtel Drouot (1881—88).
Roberts, W., Memorials of Christies (1897).

Konservierung der Gemälde und Technik.

Frimmel, Handbuch der Gemäldekunde (1904).
Voß, Bilderpflege (1916).
v. Pettenkofer, Über Ölfarbe (1902).
Kiesling, Wesen und Technik der Malerei. (1902).

Verzeichnis der Abbildungen.

Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co.

Lutherstraße 14 **Berlin W 62** Lutherstraße 14

Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler, Band 2

Kunstgewerbe in Japan



von Dr. **O. Kümmel**

Direktor am Ostasiat. Museum, Berlin

200 Seiten mit 167 Textabbildungen und 4 Markentafeln. Preis in eleg. Originalleinenbande M. 6.—

INHALT: Transkription der japanischen Worte — Chronologische Übersicht der Geschichte des japanischen Kunstgewerbes — Japanisches Haus und japanisches Hausgerät — Die Lackarbeiten — Die Metallarbeiten — Schwertschmuck — Die Rüstungen — Keramik—Textilien, Arbeiten aus Holz und ähnlichen Stoffen — Bezeichnungen und Marken nebst einigen Bemerkungen — Lesung japanischer Daten — Erklärungen einiger häufiger Bestandteile japanischer Wörter — Register.

Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler, Band 4

Alte Waffen



von

Professor Dr. **E. Haenel**

Dresden

Mit 88 Abbildungen im Text

190 Seiten auf Kunstdruckpapier

Preis in Originalleinenband M. 6.—

INHALT: Geschichte der Waffe: Trutzwaffen, Schutzwaffen, Feuerwaffen — Technik, Kunst und Künstler — Konservierung und Aufstellung — Sammlungen — Literatur und Register.



Verlagsbuchhandlung
Richard Carl Schmidt & Co., Berlin W 62

Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler Band 8

Alte Musikinstrumente

von

Hermann Ruth-Sommer

200 Seiten mit 121 Abbildungen und 5 Tafeln

Preis in Originalleinenband M. 6.—

INHALT:

Einleitung.
I. Saiteninstrumente.
II. Blasinstrumente.
III. Membran-, Friktions- und Lärminstrumente.
IV. Berühmte Darstellungen von Musikinstrumenten in der Malerei und im Kupferstich.
Anhang.

Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler, Band 10

ALTE STOFFE

Ein Leitfaden für Sammler und Liebhaber

von

Prof. **Paul Schulze** in Krefeld

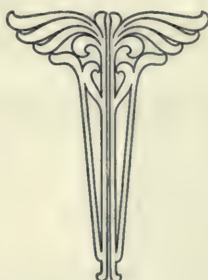


200 Seiten mit 150 Abbildungen
Preis in Originalleinenband M. 6.—

INHALT: Vorwort — Spätantike, sogenannte koptische Überreste aus Ägypten — Antike Seidenstoffe — Koptische Seidenstoffe von Akhmim — Seidenstoffe aus Alexandria — Spätantike Seidenstoffe aus Byzanz und Syrien — Persische Stoffe aus der Zeit des Sassanidischen Herrscherhauses — Der Einfluß der persischen Musterung auf chinesische Seidenstoffe — Die Seidenweberei vom 8. bis zum 13. Jahrhundert — Westmoslemische Seidenstoffe — Der moslemische Seidenstil in Spanien — Die Seidenweberei Siziliens — Byzantinische Seidenstoffe — Die Seidenweberei in Italien im späten Mittelalter — Regensburger Stoffe — Die Seidenweberei im 14. und 15. Jahrhundert — Chinesische Seidenstoffe und Brokate — Italienische Seidengewebe des 14. Jahrhunderts unter chinesischem Einfluß — Frühgotische Seidenmuster im 14. und 15. Jahrhundert — Spätgotische Samt- und Seidenmuster — Deutsche Weberei des 15. Jahrhunderts — Die Stoffe des 16., 17. und 18. Jahrhunderts

KUNST-HANDLUNG „ALTE UND NEUE KUNST"

GEMÄLDE



BERLIN W 9, KÖNIGGRÄTZERSTR. 123
DICHT AM POTSDAMER-PLATZ
TELEFON AMT ZENTRUM 1923

XXIV